rels

revista d'idees i cultura

hivern 2006



miscel·lània

MARIA-MERCÈ
MARÇAL

Pensaments simples, Teresa d'Arenys

Il·lustracions: Enric Maass

4 euros

8

rels, revista d'idees i cultura
núm. 8, hivern 2oo6

edició
Rels d'Aigua, Associació Cultural
Germans Cerveto, 6
435oo Tortosa
tels. 932075263 / 626735360
E-mail: rels@tinet.org

direcció
Adrià Chavarria Curto, Ivan Favà Vives

secretaria
Julián E. Castro, Xavier Favà i Jordi Martí

fotografies
Julián E. Castro, *Cambres del temps*
Arxiu familiar M. M. Marçal, pàgina 6.

Il·lustracions
Enric Maass

maquetació
Ivan Favà

imprimeix
Impremta Querol - Tortosa
Tel. 977 597 1oo*

distribueix
L'Arc de Berà, S.A.
arc@arcdebera.com

tirada
5oo exemplars

Depòsit Legal
T-885-2002

ISSN 1698-6660

consell assessor
Susanna Barquín, Fina Birulés, Maria Bonet, Josefa Contijoch, Carles Duarte, Lluïsa Julià, Jordi Laplana, Manel Guerrero, Lluís Martín Santos, Toni Mora, Gustau Muñoz, Mercè Rius, Antonio Salcedo, Ricard Salvat, Carles Torner.

los oficis de cadascú
Yael Langella és poeta i traductora, Adrià Chavarria és professor d'institut i crític, Arnau Pons és poeta i traductor, Brunel·la Servidei és traductora, Teresa Pascual és poeta i traductora, Josefa Contijoch és poeta, Laia Climent és doctora en filologia catalana, Lluïsa Julià és crítica, Teresa d'Arenys és poeta, Enric Maass és pintor, Maria Muntaner és editora, Jesús Massip és historiador i poeta, Julián E. Castro és llicenciat en Ciències Socials.

amb el suport de,

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

membre de,

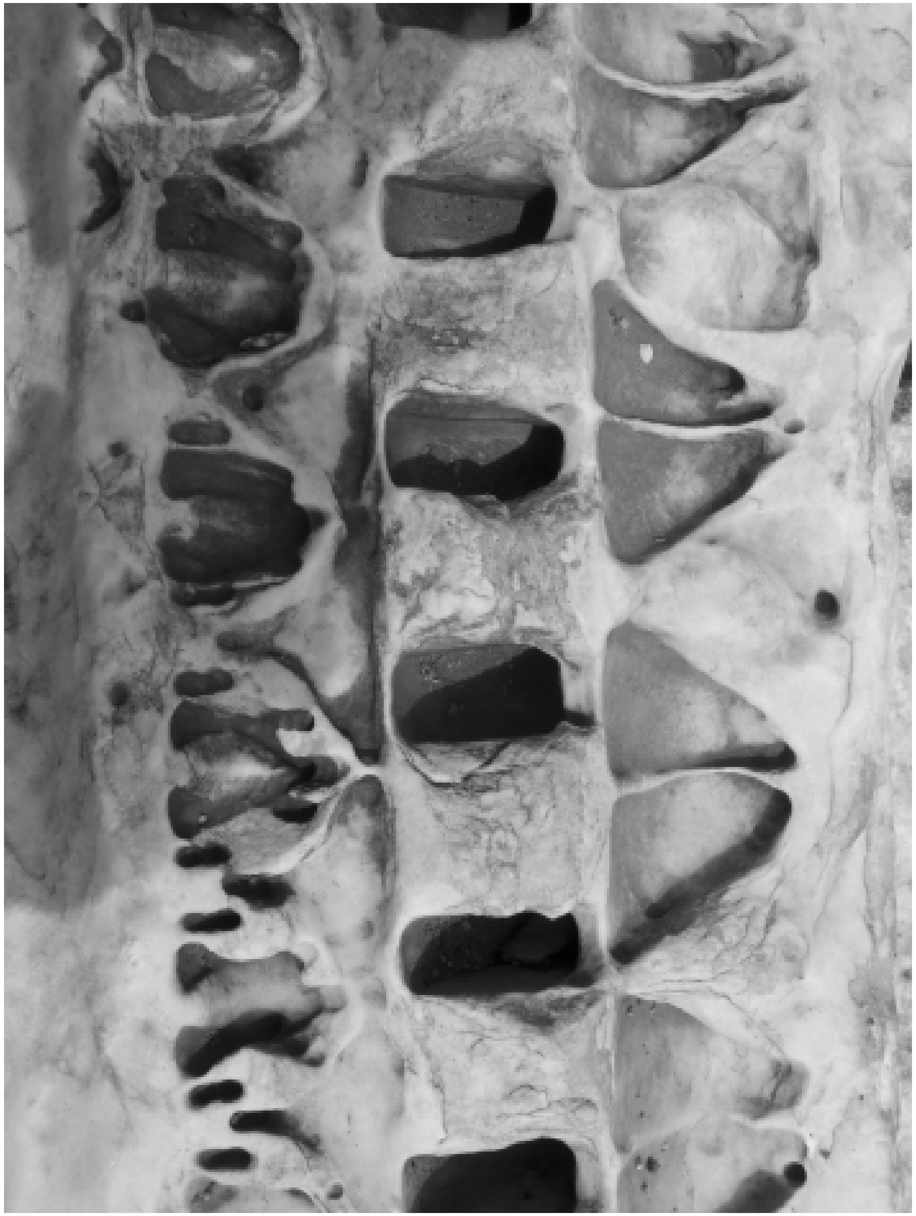
apec



temes

núm. 8, hivern 2006

rels



Conversació a la muntanya

taques de silenci lluent
en un matí cendrós.

corbs ajocats dalt d'un arbre nu
en testimoniatge de l'erm,
en testimoniatge d'aquells
que fan camí a les palpentes,
orbats de mots i de llengua.

i de sobte, en un marge,
dictamen de la llum:
ens clava mirades d'acer
a les mans i als ulls,
ens clava el fred que té a dins,

i ens deixem ferir,
abocats al turment de la memòria.

brum contra brum,
a les balmes on ens hem refugiat
es clivellen les parpelles.
ens glaçarà l'enuig, el desesper?
de nou la foscor s'empassa la vida!

tu que saps l'idioma de les fonts,
revifa'ns la llengua, dónan's colors,
torna'ns el brull i la saba!

tu que captes el perfil de la llum
en els pous crivellats d'estrelles,
dibuixa'ns paraules reviscudes!

que s'esbargeixin l'enuig i la recança,
que s'estimbin els dols
a l'avenc de la nit, que s'esmiquin!

tu que tens pinzell i paraula,
solca amb tinta clara
el nostre conhort, llaura'ns el dia!

Yael Langella



Miscel·lània Maria-Mercè Marçal

La paraula **autoritat** podria suggerir-nos diversos significats. Darrerament, però, des de que la filosofia de Hannah Arendt s'ha donat a conèixer al nostre país, aquest terme començaria a allunyar-se dels vells ressons que assimilaven autoritat a un exercici del poder autoritari. Bona part del discurs intel·lectual-ideològic de l'esquerra ha agermanat l'autoritat a la violència. Aquesta similitud ha comportat molts errors, sobretot en l'àmbit de l'ensenyament. Els conceptes de violència i autoritat són distants, si més no dissemblants per al discurs filosòfic. D'aquí sorgiria, per exemple, el plantejament erroni que adquiria el terme autoritat en la reforma de l'ensenyament secundari obligatori (ESO). L'autoritat no la pots exercir tu, té l'han de donar els altres. Ara bé, els nois no aprendran mai a llegir sinó li concedeixen autoritat a la mestra —cosa que ella també s'ha de guanyar. Ara bé, l'atmosfera educativa no pot confondre els papers, ni els conceptes.

A Maria-Mercè Marçal també van ser els altres qui li van atorgar l'autoritat, ja abans de la seva mort (Barcelona 1952- Barcelona 1998). Per cert, Marçal el 1997, l'any de la generalització del primer nivell de l'ESO, opinava sobre aquesta reforma de l'ensenyament. Sabem que és una cita llarga però, que tal com van les coses paga la pena de fer-ne divulgació: "Mira, almenys tal com s'està portant a terme i tal com s'ha enfocat, hi estic radicalment en contra. Ha enredat molt la gent *progre* quan la seva aplicació l'estan duent uns governs de dretes i crec que el resultat serà més classista que el sistema que hi havia fins ara. S'estan escatimant recursos i mitjans per a l'ensenyament públic amb les fortes retallades pressupostàries que hi està havent; això pot provocar una davallada significativa de la qualitat i del nivell. A qui més perjudicarà serà els sectors populars, econòmicament més febles, la gent treballadora. L'ensenyament privat, en canvi, és el que sortirà més afavorit. D'això n'estic convençudíssima. Crec que s'hauria d'haver fet una bona reforma de la Formació Professional, davant del seu fracàs. En el fons potser perquè aquesta reforma era més cara. En aquest sentit, sóc bastant escèptica amb la reforma educativa a l'ensenyament secundari. Hi intervenen molts altres factors, dels quals podríem estar parlant llargament"[1] . Marçal fou professora de llengua catalana a l'antic batxillerat. Llengua per la qual militá i ennoblí en el conreu de la poesia, i també en la novel·la *La passió segons Renée Vivien* (Columna, 1994), actualment ja descatalogada. Tot un exemple cultural de país! D'aquesta obra i de la traducció a l'italià en parla en el seu article Brunella ServiDei.

Maria-Mercè Marçal ha estat una de les millors poetes en llengua catalana. Passarem de dir que ha estat la milllor "dona-poeta" perquè això li fa més mal que bé. Si fou bona poeta ho va ser en tots els sentits, malgrat sigui cert que des del principi militá pel feminisme. Aquesta militància els darrers anys es versaria en l'intent de construcció d'una genealogia que pretenia rescabalar i reivindicar el paper de la dona en la cultura. D'aquesta literatura escrita i pensada des del cos i les situacions de les dones la doctora Laia Climent ens en parla.

L'obra de Maria-Mercè Marçal ocupa un lloc especial en la nostra trajectòria personal. Fou una amiga de Tortosa qui em va parlar per primer cop de Marçal. En concret, em recomanà les sextines de *Terra de mai* i *Sal oberta*, totes dues publicades per edicions dels llibres del Mall. Deuria ser pel cap d'any

del 1997. Curiosament moria un any i mig després. Recordaré sempre —el desamor fent de reraguarda— que em vaig assabentar de la seva mort a través de la primera plana del diari "Avui" del dia 5 de juliol del 1997. Immediatament li vaig donar la notícia per telèfon.

Pels voltants del 1993 Marçal va crear el comitè d'escriptores del Centre Català del Pen Club amb la companyia inicial de Montserrat Abelló i Neus Aguado. L'intent fou precisament el de "normalitzar", des d'una entitat literària que compta amb una forta càrrega simbòlica per al país —creat el 1921— el fet de la literatura escrita per dones. Tant les catalanes com les forasteres. Marçal ja ho havia proposat al darrer poemari *Desglaç* —part d'ell potentment analitzat per Arnau Pons en l'article "Raó de l'obra (O «La lladre és l'escriptura»), títol potser suggerit del darrer poemari marçalià, *Raó del cos* publicat postmortem. Des del comitè, es comencaren a fer actes que reivindicaven la memòria de l'escriptura feta per dones —escriptura de les lladres. Les escriptores havien d'actuar des de la reraguarda i des d'un lloc absolutament solitari.

El cicle "cartografies del desig" (1997, 1998, 2002), organitzades per Marçal i Araceli Bruch, fou l'intent d'esbossar una autoritat literària des de l'obra de diverses escriptores. S'establia una relació de ficció entre escriptores catalanes i forasteres, que en la majoria dels casos no es van arribar mai a conèixer. Marçal va fer dues cartografies el 1997: "Com en la nit. Les flames" Anna Akhmàtova i Marina Tsvetàieva i "En dansa obliqua de miralls" Caterina Albert, Maria-Antònia Salvà i Renée Vivien amb Lluïsa Julià —publicades per edicions Proa.

La recerca arqueològica —tema tractat a la seva novel·la, especialment amb el personatge del Savi Salomó— vol assumir el repte de ser una esmena al passat inqüestionat de la tradició —tota ella gairebé feta pels escriptors homes. Per tant, Marçal va oferir autoritat a aquelles que mai la van tenir. Exercici de recerca arriscat i difícil que expressà en el terme "llengua abolida".[2] . El que s'havia abolit era l'expressió de la dona en la "Cultura", i en la nostra cultura agreujat per la derrota política i el genocidi cultural i lingüístic contra el català. Aquesta fou la doble lluita de Marçal: la llengua catalana —com a exercici de voluntat política i de normalitat cultural— i iniciar el rescabalament d'una tradició que havia restat oculta i abolida; l'oferiment d'aquesta autoritat es reflexa molt bé en l'article de Teresa Pascual "Maria-Mercè Marçal: genealogia de la diversitat" en què manllevant el títol de l'obra de F. Nietzsche, l'autora destil·la una anàlisi de l'obra de Marçal a partir de les tres clàssiques preguntes de la *Metafísica dels costums* d'Immanuel Kant. El resultat novedós és que la poeta valenciana elabora una mena de tractat moral, des de l'empar de la lectura de Kant, al voltant del llegat marçalià; l'article de Josefa Contijoch és també un intent de creació d'una autoritat a partir de relacionar, des de l'imaginari, Marçal amb la cantant Anita Cerquetti.

L'obra de Maria-Mercè Marçal va traçar una carena subtil d'una caractereologia singular. Una deu lingüística especialíssima. Va fer sonets, sextines, haikus i poesia de vers lliure i no rimada. Va fer crèixer el català amb un to molt divers i ben ric. I a més, a més va desenvolupar tot un món temàtic. En la seva obra, a grans trets, podríem definir tres etapes. En la primera, la reinvindicació d'una simbologia lligada a la revolució i l'alliberament. En la segona el protagonisme l'adquirí la passió amorosa i la maternitat. En la tercera, es dona la possibilitat de la construcció d'un amor difícil però amb continuïtat i fermesa, més tot plegat acompanyat d'aquest intent per tal de crear una genealogia cultural de les dones. Una de les tasques era la de recuperar l'obra de les clàssiques catalanes, com Maria-Antònia Salvà i Clementina Arderiu —del qual nosaltres en donem una mostra amb la reedició de dos texts de Marçal de l'any 1989 parlant de la poesia arderiuana— i també la de les autores estrangeres. Amb l'agraïment i la gentilesa que sempre ens ha mostrat la doctora Fina Birulés publiquem els dos texts que Marçal dedicà a l'obra de Clementina Arderiu.

La diferència normalitzada —no en el sentit d'una existència que colla, sinó que allibera des de l'òrbita d'una normalitat ben entesa- així podríem anomenar la tasca de Maria-Mercè Marçal en la poesia catalana. D'aquest intent n'és una bona mostra l'article, publicat per primer cop en català, que Marçal va fer conjuntament amb Lluïsa Julià, sobre l'estat de la poesia catalana des de finals dels anys seixanta a finals dels noranta. L'article data del 1997, i es publicà el 1999 en castellà a la revista "Ruedo Ibérico". Agraïm a la la doctora Lluïsa Julià la recuperació d'aquest article conjunt, més els retocs i la justificació inicial que n'ha fet per a l'edició catalana.

Res no et serà pres: vindrà tan sols
l'instant d'obrir
dòcilment la mà
i alliberar
la memòria de l'aigua
perquè es retrobi aigua
d'alta mar.

Aquesta mena de pregària laicitzada és una mostra de la "tradició" que construí Maria-Mercè Marçal a la poesia catalana. L'autora va trenar tot un corpus lingüístic i temàtic que ha passat ja a ser tradició per a la nostra cultura catalana. Amb la seva obra la llengua catalana hi ha guanyat. I amb allò que diu, amb allò què explica, i amb el que intentà construir hi va guanyar la tradició *abolida*.

De vegades l'amistat comença gairebé el mateix dia. Des de la complicitat, però amb l'autoritat d'una obra callada però de categoria inqüestionable, *Rels* publica 15 tankes de Teresa d'Arenys, recuperades d'una antiga edició per a Llibres del Mall que mai van veure l'edició. Les tankes van acompanyades d'il·lustracions d'Enric Maass. És un plaer per a nosaltres tornar a fer una plaquette amb aquests versos de Teresa Bertran —d'Arenys.

Les fotografies de Julián Castro van allargant el camí de la imatge i el text de *Rels*. Camí on es reflexa el pas del temps en la nostra cultura. 8+0. Qui ho havia de dir!

Adrià Chavarria i Ivan Favà

1. "La poesia et posa a l'ull de l'huracà". Aquesta entrevista fou feta per Jordi Muñoz a Maria-Mercè Marçal el gener del 1997. Fou publicada a la revista Illacrua, 42, febrer del 1997. pàgs. 8-11.

2, Amb el títol *Llengua abolida*, Marçal editià el total de la seva obra publicada entre 1973 i 1988. La conformaven un total de sis llibres. Ho va publicar Tres i quatre el 1989 a València.

Raó de l'obra[1] (o «La lladre és l'escriptura»)

ARNAU PONS

tinc per mi que la meva aportació serà més profitosa si de bon començ em decideixo a capgirar —no pas per provocar, sinó perquè de vegades m'és grat d'albirar certes coses un cop s'han invertit— l'enunciat que avui ens convida a parlar a l'entorn de l'obra de Maria-Mercè Marçal. I si en lloc de respondre, tal com s'espera, a la qüestió de *la passió dins l'obra*, és a dir, si en lloc d'endinsar-me en l'exploració d'un tema segurament *crucial* com és el de *la Passió* —que ja d'entrada es posa a parlar sol, fins i tot abans que nosaltres comencem a donar-hi voltes, de tan carregat com està de significacions—, o si en lloc de provar d'establir comparacions entre incomparables cercant les complicitats d'una homofília de gènere (fins i tot els homònims, en literatura, no fan sinó eixamplar sovint el fossat d'una separació: em refereixo a un títol que en parlar de l'única novel·la de Marçal es fa gairebé inevitable: "La passió segons G. H." de Clarice Lispector), miro, per contra, d'afirmar la supeditació d'una vida de poeta a la veritat d'una escriptura de poeta, i, per tant, intento fer el camí que va de l'obra cap a la vida que l'ha feta ser entre nosaltres —a força d'insistir i d'existir—, alhora que fresso aquest camí des de dins mateix dels mots que són a l'aguait d'aquesta conjuració. De l'obra —he dit— cap a la vida. Perquè si la vida fa l'obra —passionalment—, és l'obra qui tot seguit agafa l'avantatge necessari per tal d'estirar la vida (cruelment, si cal) per fer-la anar per allà on ella vol. Tot això ho escoltarem —tal com us dic— de ben a prop: de dins mateix dels mots —o d'un cau de llunes que ens estotjarà l'instant d'haver-hi entrat en haver-lo llegit. N'hi ha prou de parar una mica l'esment vers les friccions sonores i les quasi-rimes internes dels poemes de Maria-Mercè Marçal per adonar-nos que els mots s'hi encadenen, de manera obsessiva, seguint una certa passió paronomàstica, per bé que no deixen de resignificar sentències irrevocables i inclements per a aquella que els ha dit. Com si el moviment de l'escriptura, salubre o perillós («dau de miralls / en joc»), oscil·lés entre la voluntat agenollada de «cedir la iniciativa als mots» (al·ludeixo a un fragment de la cèlebre frase de Mallarmé) i una servitud que condueix, sobiranament, fins a la desaparició —no tant del subjecte en l'elocució sinó del subjecte físic ras i curt, consumit per la lògica d'una obra que se sap estàlvia de qualsevol mena de mort (cosa que no equival a dir de qualsevol mena de destrucció ni de desvirtuació). Poeta que tempta, desafiant, allò que mai no s'hauria de temptar als ulls d'aquells que ja han optat per separar radicalment la vida i l'obra de l'artista, Marçal compon durant tota la seva vida la queixalada immensa i glaçada que se la cruspirà. D'aquí ve que «el mordent que m'aviva les dents» tingui a dins l'imperatiu d'un «mor viva». Ella haurà estat tan oracular en la seva voluntària subsumpció que els versos faran una remor rotunda de sang nua. Sentim un colpejar oscat de coses

dures. I el fueteig d'una trena rígida —fàl·lic emblema femení de trobàritz i de trobadors.

Maria-Mercè Marçal pertany, doncs, a una mena de poetes per als quals és l'obra qui dicta —i no pas a l'inrevés. «Qui em dicta les paraules quan et parlo?», es pregunta ella mateixa en un desdoblament reflexiu. I si es tracta d'una «Impostora» —com ens fa saber el poema—la poeta és conscient que «la tinc massa endins». «Cal que la matis sense cap recança» —diu. Semblen paraules orientades (expulsades, polsades) de l'obra cap a l'artista (o des d'una instància que hi ha dins l'obra, i que l'artista domina perquè la domini), i no pas adreçades a la suposada interlocutora, real o inventada, del poema que la viu.

La impostura és recusada amb una fúria rara. No es juga a jugar. Es juga de debò. I l'obra obeirà l'envit: «víctima i assassí / van fer un pacte de sang / abans d'entrar plegats / en la dansa de la mort». Ja no sabem quin és el fes i qui la fesa. Ofesa, la nafra ofèn.

En tota aquesta mascarada d'antificció, una Renée Vivien refeta i repensada esdevindrà una mena de Beatrice que guiarà la presa cap als seus propis grillons: «Potser espero el moment / que el teu mateix convuls / tremolor davant l'erta / mirada dels meus ulls / et convoqui a la mort».

Ser convocada a la mort. Esperar el moment d'aquesta convocatòria —cito: «entorn de tu les meves passes / descriuen òrbites de pres».

Segurament això és l'escriure aquí. A frec de la destrucció, entrar en les òrbites, que són, en un principi, les de les llunes rebels, i, després, les de les rotacions de les sextines. Una destrucció que és una mà-de-Beatriu que ens fa rodar pels cercles de l'Infern blau que som cadascun de nosaltres, i que, per tant, ens estira cap a una construcció en espiral, com el caragol matemàtic d'Arnaut Daniel —bo i lliscant dins d'una circum-creació, que és una des-destrucció. O un desafiament poètic a la mort per mitjà d'un «desnéixer» —amb el beneplàcit de les ombres i de la sang dels progenitors.

De fet, sembla que l'amor, la maternitat, l'alteritat, el jo i el doble d'aquest jo no siguin sinó els pretextos d'una meditació circular sobre la futilitat de qualsevol mena d'art del bon morir.

«M'he mirat al mirall i et veig a tu.»

La mort vindrà de sotamà d'aquest tu, i serà com un «suïcida escac / i mat a la teva ombra que sorgeix / fit a fit dels meus ulls i em repeteix».

Em repeteix. Escoltem-hi aquest «pateix». Dos cops. Escoltem-lo fins que la repetició vagi perdent corda i la poeta apostrofi el seu propi cos per tal de respondre en lloc seu davant d'una evidència, sabent que l'obra ha guanyat la partida: «Com un crucificat / parles per boca de ferida / que no vol pellar / fins a cloure's en la mudesa».

Si comptem tots els «com» reincidents que surten en els poemes de Maria-Mercè Marçal, ens adonem de la fixació amb què la poeta s'ha volgut inscriure en la tradició més alta —la que li és més arran:

> *Tal só com cell qui pensa que morrà*
> *e ja l'han llest moltes veus la sentença,*
> *mas per mercè l'és donada audiença:*
> *creu e no creu que mercè li valrà*
>
> (Ausiàs March, 51)

Són uns «com» que, de tan nombrosos, ens deixen astorats. És una repetició compulsiva. O es tracta més aviat d'una compulsió de repetició, monòtona i polifònica, que ens fa deturar una estona en l'aspecte comú de tots aquells artistes que s'han mirat cara a cara per tal de repetir-se en l'autoretrat dels seus mots o dels seus colors —i que es poden dir Rembrandt, o Kafka, o Frida Kahlo, o Celan, o Pizarnik, o Van Gogh, o Luiza Neto Jorge, o Tsvetàieva, o Dickinson. Els grans repetidors.

Michaux ens haurà dit que «l'oceà és la repetició d'una mica d'aigua».

Una repetició, doncs, que és una forma d'anàlisi i, per tant, de dissociació i de projecció: com un «suïcida escac / i mat a la teva ombra que sorgeix / fit a fit dels meus ulls i em repeteix».

Com si tot això s'hagués escrit a *La germana, l'estrangera* amb la finalitat de poder-ho adreçar més

tard —i de retop— al pare, en el llibre *Desglaç*, quan aquest acaba de travessar la llivanya inevitable per tal d'entrar en un espai sense fites, sense murs.

Primer com un «suïcida escac / i mat a la teva ombra que sorgeix / fit a fit dels meus ulls i em repeteix». Per dir després: «La mort t'ha fet escac i mat sense retop. / I de retop a mi, des del fons del mirall / que se m'encara, clos: no hi val amagatall.»

La poesia és aquest joc. Amb escac i mat. Primer a ella. Després a ell (el pare, botxí i víctima). I finalment a ella un altre cop, ja de retop (víctima i botxí).

Ella, serà la filla, no ja del pare que ella engendra, sinó de l'obra. La filiació es torna *filialitat*, és a dir, fidelitat. La maternitat que ha tingut lloc a l'exterior es torna a produir —però a l'inrevés— en l'àmbit de l'eternitat precària de les paraules: com qui gira un guant.

Qualsevol que conegui ni tan sols un bri de la vida de la poeta haurà de fer mans i mànigues per evitar pensar en el caràcter profètic de molts dels seus poemes, que no fan sinó citar-se els uns als altres, remetre els uns als altres, comentar-se, acabar-se més tard, arrencar-se allò que han dit per tornar-ho a dir amb una força inusitada.

Dient això, però, sembla que siguem esclaus d'un lloc comú —com van ser-ho els romàntics, que volien retre culte al misteri, i que parlaven de poemes premonitoris, o de poetes visionaris. Crec que convé cedir tanmateix a la lògica d'una matèria en espiral i contemplar l'obra com un immens organisme corbat i amb dues boques. Ja que es respiren dos aires: el d'aquí —i el de la pàgina en blanc.

És així doncs que l'escriptura —lluny del que se sol creure sovint— no imita res de l'exterior, sinó que *fa ser* en el llunyedar interior de cadascú —fins i tot en un llunyedar interior que és ja un *futur anterior* que se'ns atansa amb les deixes d'un ahir esdevenidor.

En qualsevol cas, l'escriptura imita allò de què parla. I la vida segueix allò de què parla l'escriptura.

Només això permet que la poesia es torni una forma de vida, que de tot fa llenguatge. Amb la poesia, el mateix llenguatge esdevé una realitat que no es pot defugir: «no hi val amagatall».

Per això mateix la poesia mai no deixa de treballar-nos en treballar-la —i de treballar, fins i tot, la nostra pròpia desaparició, quan la desaparició esdevé precisament el centre rotatori, o l'ham sagitari dels poemes. És l'ham mortal que, en català antic, correspon a la primera persona del present del verb «amar». Podríem escriure-ho amb una hac muda.

Cito Maria-Mercè Marçal: «no sé ofegar la fosca / ranera que es marida / dòcilment a la teva». Això vol dir que si primer ha estat «filla» —tot seguit passarà a ser «esposa» (possiblement una mena d'esposa en la mort). Com una Antígona.

Repeteixo: «no sé ofegar la fosca / ranera que es marida / dòcilment a la teva».

I, en passar la pàgina, tot això desapareix i trobem un altre cop la «filla» —i, de seguida, un altre cop la «presa». Ombra de presa amb la sang presa.

Cito: «I em deixo caure en la temptació / de perseguir-te en l'ombra del meu mal.»

Segons Henri Meschonnic —que és un pou inesgotable de citacions pertinents dites sovint amb impertinència—, «el món de l'analogia resulta ser el món de la identitat». És l'àmbit —hi tornem— de tots els «com» i dels «com si», tan fructífer en la poesia de Maria-Mercè Marçal: «Com si un tauró m'arrenqués una mà»; o «Com l'assassí que torna al lloc del crim»…

No és que la lletra mati o assassini. Sinó que li permet, a un subjecte, d'organitzar, escrivint, el llenguatge dins la seva pròpia vida i dins la seva pròpia mort —alhora que li dóna una raó de ser, que és una raó de cos, de física, de cossos, de gravetat i de ritme. I per tant de xoc i d'accident. Prèviament calculats. Metrificats.

No és doncs que la lletra mati. Sinó que s'escriu sovint amb la tinta de les venes (tal com va fer-ho Ièssenin en el seu darrer poema, "A reveure, amic meu, a reveure"), i això fa que, en escriure d'aquesta manera, sota aquest ull, el poeta pugui triar no poder triar —un cop s'ha triat definitivament allò que s'ha traït.

És una mena de premeditació (Ièssenin ho anomenava una «separació predestinada») —com la

de l'assassí que torna al lloc del crim i en el llindar troba viu aquell que creia mort (en realitat, Ièssenin sabia que estava triant la vida amb aquell gest suïcida de comiat escruixidor). El poema és aleshores aquesta constant resurrecció: «vivent / taüt / obert / d'on vinc». És ara que podríem tornar a evocar Sartre[2] quan cita Mallarmé i diu que «el poema és l'única bomba», una bomba que aquí es torna, segurament, de rellotgeria. Contra l'oblit.

Escac i mat. El poeta, la poeta, acaba de vèncer la mort, mentre se l'endú i l'enterra dins dels seus versos. I en endur-se la mort dins les paraules, s'endú la raó del seu cos dins les paraules —aquelles que li diran la mort que ha de tenir.

Per tant, si la poesia és dins la vida —a tota hora—, sota la forma d'un espetec —tan ben amidat— de xocs amb l'inoportú, la vida de qui escriu esdevé al seu torn un desbordament mortal dins les paraules, una mena de vessament de submissió dins la poesia més insubmisa. Aquella que s'alça contra la Pesta —com va fer-ho la poesia del jove mortal Puixkin:

> *Allò que destrueix atrau,*
> *tot cor mortal se'n sent esclau*
> *i en treu plaers inexplicables,*
> *potser penyora de l'etern;*
> *feliç qui en temps irraonables*
> *coneix el tast d'aquest avern!*
>
> *Així, lloada sies Tu!*
> *No ens fa cap por l'inoportú*
> *crit de la Mort que ens du a la llosa,*
> *car som addictes al teu mal;*
> *l'alè et bevem, No-res de Rosa,*
> *sabent que ets Tu el nostre final.*[3]

L'addicció. La dicció. Si l'una mena cap a l'altra («Jo sóc tu mateixa. / No em reconec: sóc l'altra»), és perquè ja no sap fingir que l'altra és una mateixa substància juntament amb ella: «I t'abraço com si jo fos tu / que m'abraces com si fossis jo», perquè: «No sento en mi el dolor, el sento en tu».

En aquest sentit, l'obra de Maria-Mercè Marçal és a la vegada un desbordament d'addicció en la dicció de la tradició, o, millor dit, de les formes amb què la tradició s'ha vestit. En ella, la sextina s'ha construït per tal de ser esberlada i escampada —i novament reformulada— dins dels poemes. En remuntar-se a una forma antiga, occitana, que no és d'entrada catalana sinó —repeteixo— occitana, Marçal torna a viure l'engendrament del llenguatge, en un cos cada cop seu i cada cop aliè. El procés és tan intens que per molt que s'utilitzin amb obcecació els mateixos mots, cada cop es diuen noves coses —perquè fins i tot s'arriba a poder mostrar un mot dins un altre: el cos dins el clos —o l'esglai dins el desglaç.

És l'efecte terratrèmol de les rimes, que fa que el mot que ha estat rebutjat vagi lliscant completament lletrejat a l'interior del poema per tal de construir una rimologia discontínua a la manera d'un «pàssim» sil·làbic i concret, poc o molt quequejat. Entre ecolàlia i classicisme.

L'encadenament, la repetició d'un mot i la disseminació de significants i de grups de fonemes forts (escac, encara, ca, desbocat, calciga, marcat) s'escriu per fer esclatar el sentit momificat de la rima (retop, pop, llop, cóp a cóp).

El ritme es concep com «el galop desbocat de l'hora».

Tal com haurà dit una vegada Michaux: «L'indi en tenia prou de pronunciar el *nom* del déu que adorava perquè el déu —dominat pel mot— aparegués».

El mal, la malaltia que la poeta anomena en el vers de *Desglaç* (adreçat al pare): «Em sé arrapats al coll els tentacles del pop», fa que l'indi de Michaux, que tot ho podia amb la nominació, aquí es torni ofrena. Ella mateixa és l'ofrena que tremola. És ella qui, en aquest poema, s'ofereix en sacrifici (i és en aquest gest d'immolació que Maria-Mercè Marçal s'assemblaria a Sylvia Plath). Cito un altre poema del mateix recull: «Ofrena tremolosa, no sap sinó seguir-te / i arrapar-se al teu mal / com al port més segur».

Perquè el mal és el del pare.

És així que l'artista esdevé indirectament amo de la

seva mort en convertir-se en lacai de l'escriptura, una escriptura que domina, perquè el domini.

I per això demana ser eliminada amb el mateix mal.

I, com en un circ, amb una mà va allargant la corda fluixa damunt de la qual camina perillosament, mentre s'allunya del marge de la terra del mai, tot endinsant-se en l'abisme que la conduirà fins a l'espadat del mai-més, que ja és un altre.

Ella sempre serà un *Gos fidel al regust de la mort* —però val a dir que la seva és una «necrofília» absolutament vital —guiada per l'amor. Tan vital i passional que la llengua abolida esdevé aquell esglai glaçat en què l'addicció s'encalla.

Si no fos abolida, no serviria per fer front a l'abolició.

La lògica triada és implacable. És la lògica d'allò que s'escriu, i que no és ben bé allò que s'ha viscut, sinó allò que tot seguit es viurà. Com hem dit, el decorat és el de la repetició d'un futur en el passat. Amb la compulsió nerviosa d'uns quants mots, sempre els mateixos i sempre uns altres, com si tota l'obra no fos més que una immensa sextina que no farà sinó dir i tornar a dir, amb aquelles paraules que vénen una vegada i una altra: sang, dent, mirall, glaç, ombra, assassí, sal, escac, retop, mort.

I si a «cada porta» hi havia «l'ou d'or de la mort» (com ens diu a *La germana, l'estrangera*), aquest ou acabarà per ser covat i alletat cegament a *Raó del cos*, sota l'aixella.

Cito: «I són de nou els mots / que mosseguen la carn / —com els ullals d'un talp— / per eixamplar-li els límits / del seu paisatge clos.»

La raó, doncs, és la del cos, que és el cos del llenguatge poètic. Les visions no són sinó de llenguatge. L'obra és la vident. «Uns ulls nous se m'obrien dessota les parpelles».

El nom de Maria-Mercè Marçal serà, tot ell, una prefiguració de la prosòdia pascuda: *Mar Mer Mar*, que serà també paronomàstica: *mercè-marçal*. D'aquesta manera, com si es tractés d'una expansió del jo en la matèria sonora de la llengua, s'expandiran les síl·labes en un desossament dels sons, fet amb precisió. Recordem el poema que enceta el *Desglaç*:

> *La serp surt de la seva*
> *tretzena muda*
> *tremolosa i erecta.*
> *[…]*
> *Líquid esglai:*
> *desglaç.*

És una mena de reverberació en el llenguatge que no sembla pròpia d'aquí. Qualsevol que hagi llegit la poesia de Mandelstam en rus s'adonarà que la poesia de Maria-Mercè Marçal és com un roc brunzent vingut de fora.

Serà el recurs reiterat a Baudelaire[4] qui m'ajudarà a cloure aquesta curta intervenció, amb la seva punyidora qüestió ètico-biogràfica, que se'ns imposa avui potser amb més urgència que mai, vist que encara ara la literatura —i sobretot a Catalunya— sembla continuar prou deslligada de qualsevol mena de revisió crítica dels mitjans que es fan servir (és aquí que la consciència de l'autor somou si no es promou només fotogènicament sinó que s'aglomera en els intervals del dubte i del qüestionament, per tot allò que s'ha negat). Cito: «Què és l'art pur segons la concepció moderna? És crear una màgia suggestiva que contingui alhora l'objecte i el subjecte, el món exterior a l'artista i l'artista mateix.» No hi val amagatall. Justament per això.

Moltes gràcies.

1. Intervenció d'Arnau Pons a la taula rodona formada per Neus Aguado (moderadora), Mercè Ibarz i Eulàlia Lledó: «La passió dins l'obra de Maria-Mercè Marçal». Centre Francesca Bonnemaison (Barcelona, 23 de novembre de 2004).

2. Vegeu el meu comentari "A la desterra", dins: Manuel Guerrero, *Sense contemplacions*, Empúries, Barcelona, 2001, p. 262.

3. Fragment de l'"Himne a la Pesta" de Puixkin. Versió d'Helena Vidal i Arnau Pons.

4. Vegeu la meva intervenció "La reescriptura poètica?" a *Reduccions*, núm. 81/82, p. 123.

Unes paraules sobre la traducció de *La passió segons Renée Vivien*

BRUNEL·LA SERVIDEI

Una traducció és sempre una mena de desafiament al text, ja que traduir suposa, inevitablement, una interpretació que, en si mateixa, implica també —com s'ha dit tantes vegades— una traïció, per desviament o restricció, de la capacitat de significació i de joc de l'autora o de l'autor. La proximitat de dues llengües com el català i l'italià pot ajudar enormement la feina del traductor.[1] Tot i això, el fet d'haver-me d'encarar a un text de la complexitat lèxica i estructural de *La passió segons Renée Vivien* em va provocar, de bon començ, una certa —i crec que legítima— preocupació. Sobretot perquè vaig trobar impressionant la feina de fragmentació, de soldadura i de composició que hi és palesa arreu i fins i tot «entre línies», i perquè l'acte de traduir porta en ell mateix una mena de dissecció, de manera que s'arriben a notar o, millor dit, a intuir les costures i les sutures del text.

La passió segons Renée Vivien és —cal dir-ho?— una novel·la treballadíssima, on cada paraula i on la posició de cada paraula són pensades fins assolir la justesa, però és, abans de qualsevol altra cosa (relat de relats, biografia o recerca experimental), una obra poètica, l'obra d'una gran poeta, i això fa que sigui una novel·la poc convencional: primerament, pel fet de ser una novel·la de poeta (és a dir, un artefacte sòlid i insòlit en el conjunt de l'obra), després per la densitat i la complexitat del contingut i de la trama narrativa tal com hi és tractada. En conseqüència: si habitualment una traducció literària demana un esforç de concentració i un avançament prou lent per poder analitzar cada frase a fi de restituir no solament el sentit sinó també —i sobretot— l'estil, el so i l'elegància del text, amb un respecte suprem envers les tries lèxiques i l'harmonia de les diverses parts del període, amb obres com *La passió segons Renée Vivien* encara s'ha d'anar amb molta més cura i lentitud. És una música. I es tracta d'assajar-ne la partitura. Repetidament.

Malgrat tot, l'ombra abassegadora de la traïdoria plana tota l'estona —i de manera despietada— sobre la traductora que voldria ser alhora un atípic àngel de la guarda d'aquella obra que porta de la mà cap a la seva pròpia llengua, i això fa que encara es torni més escrupolosa, però també més dubitativa i vacil·lant. Entre la por i la custòdia.

Però tornem a *La passió segons Renée Vivien* i a la seva entitat material. És evident que l'autora necessitava una llengua d'art que fos capaç d'estendre's i d'anar més lluny —i fins i tot de giravoltar molt més— que la llengua densificada dels poemes, per tal d'aprofundir aquella història d'entrellaçaments de vides i de literatura, de passió i d'amor absolut que sentia polsar i prendre forma dintre seu, a mesura que l'escrivia i la invocava. Una forma clàssica narrativa tampoc no hauria servit als seus propòsits, ja que Marçal va desenvolupar un esquema narratiu prou especial, amb moltes ramificacions —tota una sèrie

de camins que porten, directament o indirecta, cap a la protagonista, a través dels personatges que la van conèixer, estimar o rebutjar, i amb la qual, com el seu reflex inquiet, la guionista Sara T. s'identifica fins al punt que s'hi obsessiona perdudament. En «aquesta estranya miscel·lània de relats diversament teixits», per dir-ho amb l'autora, el lector s'hi pot extraviar, fins que es tornarà a trobar al començament d'un altre capítol (o veu), i probablement la mateixa autora també s'hi va deixar extraviar, una vegada i una altra, en el seu estat de *work in progress* al llarg dels deu anys de vida que li van demanar tant la investigació sobre el personatge real de Pauline Mary Tarn —àlies Renée Vivien— com l'elaboradíssima construcció de la novel·la.

Marçal afirma, a la "Nota de l'Autora",[2] haver volgut «presentar la protagonista de forma indirecta, a través dels altres personatges que la recorden o que s'hi interessen per tal de donar una perpectiva multiple, complexa, fins i tot a voltes contradictòria d'ella i del seu entorn», i també haver cercat «que les lectores i els lectors s'endinsin en la història no pas d'una manera lineal, sinó que aquesta es vagi construint en la seva ment a partir de dades fragmentàries que es van acumulant, afermant o replantejant en les pàgines successives, de forma aparentment caòtica, tal com ens sol arribar la informació sobre els éssers i els esdeveniments del present o del passat». I, efectivament, ho aconsegueix: arriba a crear o, millor dit, a re-crear un personatge real que és únic en la literatura del seu segle i també dels anteriors, com és Renée Vivien, i, en fer-ho, dibuixa, ja sigui de manera rotunda o de manera volgudament esbossada,[3] aquells que van parlar d'ella, en una època o l'altra, i que formen, tal com diu Marçal, una mena de corifeu al voltant de la poeta de les violetes, la Safo del XIX.

Amb el record de Pauline de part d'Amédée (que acaba essent una mena de retrat de qui la recorda) s'obre la novel·la:

«Feia quatre anys que madame M. era morta. D'ençà d'aleshores, Amédée s'havia debatut en una orfenesa desconcertada i incrèdula, entestada a negar-se a si mateixa tossudament. Arrapat al cap d'un fil que la mà imperiosa d'una dona ja no estrebava, executava amb mecànica ritual uns gestos quotidianament repetits durant anys, com si un eix subsistís, malgrat tot, en l'espai buit que ara centrava els seus passos.»

«*Erano quattro anni che madame M. era morta. A partire d'allora, Amédée si era dibattuto in un'orfanezza sgomenta e incredula, ostinata a negarsi caparbiamente a se stessa. Aggrappato al capo di un filo che la mano imperiosa di una donna non tirava più, eseguiva con meccanico rituale dei gesti quotidianamente ripetuti per anni, come se un perno continuasse ancora, malgrado tutto, ad esistere nello spazio vuoto che ora centrava i suoi passi.*»

No cal dir que he optat per una literalitat gairebé total: l'«orfenesa», l'he traduïda amb la rara i poc coneguda *orfanezza*, tenint en compte que, en l'italià corrent, s'utilitza la perífrasi: «condizione/stato di orfano», però amb això m'hauria allunyat massa del ritme del text; i el «malgrat», l'he donat amb el *malgrado* en lloc del *nonostante* (de sentit quasi igual, s'ha de dir). Voldria també aportar ara un fragment del capítol en què es perfila la figura de la mare de Pauline,[4] presentada a les lectores i lectors el dia de l'enterrament de la filla, i, de passada, mostrar la traducció que n'he fet:

«Pauline, la pobre ventafocs... Sempre li havia plagut fer-se la víctima. I havia aconseguit de convèncer-ne els altres fins a fer-los, vulguis no vulguis, o els seus botxins o els pietosos espectadors de la seva tortura. A ella li havia adjudicat el primer paper. Des de l'inici. D'ençà que aquella coseta arrugada i lletja va sortir del seu cos, botxí del seu cos, i la va encerclar en una xarxa de miralls. —Plorava, plorava, sense parar. Com un retret constant. Després, mai més de la vida no la va veure plorar. Després reia, reia, però el seu riure feia un so de vidre trencat. I, de sotamà, tallava.— Cap amor no podia exigir-li, a ella, sotraguejada, brutalitzada encara per l'espasme violent, bàrbar, que la travessava de dalt a baix i li robava carn i sang, d'entrar en aquell joc cruel, en què víctima i botxí han pactat, secretament, l'alternança i la simetria. I així i tot no havia pogut extirpar l'arrel fosca que, des de Pauline, s'enfondia en ella i a través d'ella es clavava al llim d'un passat sense nom.»

«Pauline, la povera cenerentola... Sempre le era sempre piaciuto fare la vittima. Ed era riuscita a convincerne gli altri fino a farne, volenti o nolenti, o i suoi aguzzini o i pietosi spettatori della sua tortura. A lei aveva aggiudicato la prima parte. Dall'inizio. Da quando quella cosina brutta e rugosa uscì dal suo corpo, carnefice del suo corpo, e la circondò di una rete di specchi. —Piangeva, piangeva, senza smettere. Come un rimprovero costante. Dopo, non la vide mai più piangere. Dopo rideva, rideva, però il suo ridere aveva il suono del vetro rotto. E, sottomano, tagliava.— Non le poteva esigere nessun amore, a lei, scossa, brutalizzata ancora dallo spasimo violento, barbaro, che l'attraversava dall'alto al basso e le rubava carne e sangue, non le poteva esigere di entrare in quel gioco crudele nel quale vittima e carnefice hanno pattato segretamente l'alternanza e la simmetria. Ciò nonostante non era riuscita a estirpare la radice fosca che, a partire da Pauline, affondava in lei e attraverso di lei si conficcava nel limo di un passato senza nome.»

Aquí he acabat forçant una mica l'italià per poder reproduir la contundència de la frase que comença amb el «Sempre»; l'«arrel»/*radice* també s'ha quedat *fosca* en italià, en lloc de *scura*, *oscura* o *cupa* per tal de respectar al màxim la sonoritat de l'original.

Ana María Moix va dir, a propòsit de la poesia de la Marçal, que l'autora té una «voluntat increïblement poderosa encaminada a trobar les paraules, els ritmes, les mètriques, tots els recursos poètics necessaris per donar existència verbal, entitat literària, a tot el que vol expressar».[5] Penso que aquesta afirmació és igualment vàlida per a la seva novel·la, on aconsegueix donar forma a uns temes i a uns motius que són de la màxima importància per a ella, com ara la coincidència entre vida i escriptura: «vida i poesia fan la trena, indestriables», va escriure en el prefaci del volum de la seva obra poètica, *Llengua abolida*, i diu, amb Sara T.: «A través de Renée em sembla haver arribat a entendre què vol dir allò de barrejar indestriablement vida i literatura, viure la vida "literàriament", potser millor, "poèticament"»;[6] l'amor per una altra dona —aquest «miracle del mirall»—, la passió com a amor absolut, creador de bellesa, o la revolta femenina encarnada en Renée, qui representava per a l'autora —com per a Renée l'execució de Jane Grey en el quadre de Delaroche— el «paradigma de la feminitat perseguida i immolada: superioritat moral, bellesa, intel·ligència i subtilesa, arrasades sota l'embat victoriós de la mediocritat i l'estultícia».[7] Perquè Renée és, per a Sara T./Mercè M., com un mirall, un «mirall-miratge» en el qual acaba buscant-se a si mateixa, bo i recercant alhora «les baules d'una genealogia invisible que uneix indestriablement feminitat, revolta i dolor».[8]

Sara T. escriu:

«Sintetitzant diria que vaig viure a mercè de la passió durant quatre anys. D'una passió en espiral, com un d'aquells gorgs que et xuclen... —tota passió ho és, deus pensar—. I, alhora, com en un cercle de miralls: la passió d'una dona cap a una altra dona. L'efecte mirall, miracle, miratge.»[9]

Que, traduït, sona així:

«Sintetizzando direi che ho vissuto alla mercé della passione durante quattro anni. Di una passione a spirale, come uno di quei gorghi che ti succhiano... —ogni passione lo è, starai pensando—. E, allo stesso tempo, come in un cerchio di specchi: la passione di una donna verso un'altra donna. L'effetto specchio, miracolo, miraggio».

Aquí *specchio* no s'apropa ni al so ni a l'etimologia d'aquest «mirall» que sembla continuar una mena de genealogia de la visió extàtica amb «miracle» i «miratge»; la traducció italiana perd doncs aquest joc —no hi ha res a fer—, i tampoc el «deus pensar» no es pot traduir literalment, ja que agafaria un altre sentit.

He dit que l'autora va bastir aquesta història sota l'aparença d'una novel·la, però de fet no va abandonar mai, mentre l'escrivia, la seva sensibilitat de poeta (li hauria estat impossible), perquè en *La passió segons Renée Vivien* la poesia és intrínseca al relat, és present en cada plec del discurs —no endebades va afirmar: «La poesia ha estat el meu esquelet intern», de manera que es podria parlar no tant de «prosa poètica» sinó de «poesia en prosa», de poesia

alliberada de l'estretor dels versos, per tal de vessar-se en un discurs metapoètic sobre la poesia, amb un estil esvelt i amb una riquesa lèxica que de vegades ultrapassa les fronteres del català per anar en cerca d'algun neologisme, com, per exemple, l'adjectiu «pesombrós». L'utilitza a propòsit d'un somni, i la idea que se'n desprèn és la d'un somni feixuc i fosc; val a dir que per donar la mateixa idea en italià la millor solució, a parer meu, ha estat recórrer al calc, a la còpia de l'original, atès que *pesante* (feixuc) + *ombroso* fan *pesombroso*. L'adjectiu tampoc no existeix en italià, però la sonoritat i la suggestió que s'aconsegueixen diria que són les mateixes.

Maria-Mercè Marçal arriba a crear una veu diferent per a cada personatge —també quan aquests no parlen amb veu pròpia—, i plasma unes escenografies tan vives que em van fer visualitzar cinematogràficament la novel·la en més d'una lectura. Perquè —cal insistir-hi— la lectura és la primera eina del traductor —encara que no sempre resulta fàcil o evident—: cal repetir-la moltes vegades per arribar a veure tots els matisos —que mai no es fan sobrers—, especialment quan es tracta d'un text tan meditat com *La passió segons Renée Vivien*.

He de dir també, per concloure aquest petit i certament incomplet comentari sobre la meva experiència de traducció de l'única novel·la d'una poeta tan fascinant com Maria-Mercè Marçal, que, a pesar de les moltes dificultats amb què puc ensopegar, no em deixen d'atraure els seus paranys lingüístics i tots els problemes que encara em podran sorgir, conscient que he de resseguir, a més del text *físic* en què fixo els ulls, la invisible partitura traçada per l'autora, sempre a la recerca de l'acord perfecte, de la *sonància* màgica, de la imatge que parla per si mateixa, de les paraules que parlen perquè ella les va fer parlar posant-les on les va posar.

BRUNEL·LA SERVIDEI ha traduït *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda (*La morte e la primavera*. Palerm: Sellerio editore, 2004).

1. Quan dues llengues pertanyen a la mateixa «família», s'ha d'anar molt amb compte, perquè de vegades és més fàcil caure en els paranys que ens paren els «falsos amics» —paraules amb la mateixa arrel, però amb un significat totalment diferent—, que entre el català i l'italià són força nombrosos.

2. *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona: Columna / Proa 1994, p. 352.

3. «És evident que hi podrien haver encara molts més punts de vista, inesgotables, i per tant, el text deixa un espai obert, vol tenir per la seva estructura alguna cosa d'esbós», "Nota de l'autora", ibídem).

4. Ibídem, p. 51.

5. Citada per Rosa Rius Gatell a "De llibertat, autoritat i independències". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 10, p. 240.

6. *La passió segons Renée Vivien*, p. 334.

7. Ibídem, p. 276.

8. Ibídem, p. 92.

9. Ibídem, p. 123.

Maria-Mercè Marçal: genealogia de la diversitat

TERESA PASCUAL

No fa molt, en una col·laboració per a una revista de literatura, escrivia sobre un gènere de violència que des del meu parèixer es dóna en els nostres dies i que sens dubte haurà donat lloc a interessants anàlisis.

Em referia a la violència de mans d'una societat a la qual, malgrat que contínuament estem sentint parlar de la importància d'atendre a les diversitats en tots els àmbits, el progrés tecnològic i els imperatius d'una determinada economia li exigirien una cada vegada major semblança de valors i actituds entre els seus components, posant en perill precisament allò que els singularitza: la seua identitat.

En el cas de la dona, aquest gènere de violència que li impediria el coneixement de si mateixa ja li era donat molt abans de què es posara en marxa la globalització cultural dels nostres dies.

La seua invisibilitat en el món del pensament és una mostra d'aquesta violència, una forma de mort que, no menys que la mort física, provocaria una situació d'orfandat difícil de restituir i que al llarg dels anys seria la responsable de què la pregunta sobre la identitat no tinga encara resposta.

Per a pal·liar aquesta situació seria necessària una genealogia femenina de la cultura que permetera a la dona l'accessibilitat a aquest món i, des d'ell, la elaboració de la pròpia diferència.

Insistir en aquesta necessitat és impossible sense fer referència a Maria-Mercè Marçal, una de les escriptores que tant ha treballat en la recerca de referents femenins que li proporcionarien a la dona una identitat que no fóra la derivada de la construcció conceptual masculina.

És per açò que he centrat el meu treball en mostrar la seua aportació, tant en la presa de consciència del problema com en les possibles maneres d'enfrontar-lo, a partir d'alguns dels textos que composen la seua producció en prosa.

El recurs constant de Marçal a la indagació genealògica em va recordar un dels títols de l'obra de Nietzsche: *La genealogia de la moral*, on en el prefaci ens trobem amb aquestes paraules:

"...*nosaltres que som coneixedors no ens coneixem, no ens coneixem nosaltres mateixos.....no tenim dret a estar "tots" sols a cap lloc. No podem equivocar-nos ni trobar la veritat tots sols"* [1]

Com l'autor de la Genealogia, també Marçal realitza una crítica de la situació vigent, concretament aquella en què es troba la literatura de dones, amb una intenció: entendre quins valors l'han portat a una situació d'inferioritat respecte dels seus "congèneres masculins" i poder, posant en marxa els mecanismes necessaris, corregir-ho.

Aquest camí sols podia anar en un sentit, el que condueix la nostra mirada cap al passat.

Sols mirant cap enrere i seguint les passes d'una

tradició podrem arribar als vestigis que, com la tasca de l'arqueòleg —metàfora a la qual recorre Marçal—, ens donen la possibilitat de reconstruir tota una civilització perduda.

Com Nietzsche, busca en l'origen la solució a uns prejudicis morals o culturals al voltant d'una feminitat fins ara reflectida en miralls que podrien estar emmascarats i que ens tornarien imatges il·lusòries de nosaltres mateixes.

Però *no tenim dret a estar tots sols en cap lloc. No podem equivocar-nos ni trobar la veritat tots sols*: òrfenes d'una tradició pròpia, sabem poc de la nostra identitat.

La pregunta pel sentit buscarà la resposta en l'origen i la interpretació haurà de ser genealogia: a partir de les restes, dels indicis, seguirem les petjades que ens donen testimoni de la nostra naturalesa.

L'obra de Maria-Mercè Marçal, des del meu punt de vista, transcendeix l'àmbit de la literatura en el moment en què és al mateix temps una investigació filosòfica sobre la naturalesa humana, concretament, com diria Stuart Mill, d'una meitat del gènere humà, i la seua contribució, com tota literatura, ens ajuda a desxifrar els codis ocults de la nostra essència.

És per això que voldria destacar aquesta vessant dels escrits de Marçal que podrien situar-la molt prop de les reflexions filosòfiques que tenen com a objectiu la pregunta sobre la identitat i la recerca d'un mètode que ens aporte la resposta.

Les seues tesis les trobarem disperses al llarg de diverses publicacions: crítiques, articles, seminaris, fins i tot en la novel·la, dispersió, no obstant això, que mai no anirà en detriment de la coherència, com si un mètode rigorós clarament especificat hagués anat conduint l'ordre del seu discurs.

"*Els llibres se segueixen els uns als altres malgrat el nostre costum de jutjar-los separadament",* escriu Virginia Woolf.

"*No hi ha cap referent femení matern: no hi ha genealogia femenina de la cultura",* afirma Maria-Mercè Marçal.

"Només revisitant els textos de les escriptores que ens han precedit amb una mirada altra podem "desemmascarar" i "revelar" tot allò que resta fora dels paradigmes crítics pretesament neutres, construïts al marge d'aquest "plus" que no té lloc en l'ordre simbòlic patriarcal. Fer les preguntes adients al passat ens ha de permetre dotar-nos de mares, en certa manera donar a llum les nostres pròpies mares simbòliques. Perquè malgrat el mite d'Atenea, sense mare la dona no pot ser, com a tal, donada a llum, posada al món de la cultura i del pensament."[2]

Tradició que podria restituir-li a la dona la seua situació d'orfandat —"òrfena de mare", tal i com Adrienne Rich diu que es dóna en la societat patriarcal- i que serviria per a acabar amb eixa forma estranya d'invisibilitat que ha acompanyat a les dones al llarg de la història i les ha desproveït d'identitat.

"...em preocupen —escriu Marçal— *m'interessen les supervivents...allò en què es converteix tota dona que escriu, o que crea, en general, encara que sigui només la pròpia vida....I m'interessa, a més la meva relació amb elles, de quina manera la meva pràctica literària pot arrelar, pot entroncar amb la seva. Fins a quin punt existeix una tradició –per més irregular que sigui- que em faci sentir menys òrfena...No sols la visió del món, sinó fins i tot la de nosaltres mateixos que ens transmet la tradició literària dins la qual ens inserim, està absolutament penetrada per les fantasies i els mites masculins sobre la dona, fantasies que substituint-la i/o ignorant-la, neguen la nostra experiència..."*[3]

Però, "*Què és tenir una identitat com a dona?* — explica Marçal en una de les entrevistes[4]— *som en una tradició en què la identitat i la idea de subjecte van molt lligades a un determinat concepte d'identitat i de subjecte que, precisament, exclou les dones. Dins aquesta tradició, té una identitat qui fa la cultura, i la cultura s'oposa a la natura, representada per la dona...el problema es planteja quan tu vols actuar com a subjecte, com a algú que té identitat, però sense abandonar aquest grup i penses que el que cal és un marc, un àmbit on es pugui ser dona, sense renunciar a ser "natura" ni a fer cultura..."*

"La veritable sortida per a les dones —assenyala l'autora en un article dedicat a la dona i l'ensenyament[5]— *no pot residir ni en una simple*

“humanització-masculinització”, ni en l’assumpció com a pròpies de les característiques que tradicionalment s’han associat al femení, sinó en la cerca de vies en què la feminitat puga autoconstruir-se des d’una perspectiva de dona; en aquest sentit és essencial la creació d’espais de relació entre dones, la importància simbòlica concedida a la figura de la mare i a la figura de l’autoritat femenina, autoritat que cal diferenciar de poder o d’autoritarisme.”

Què podem saber?, em pregunte, fent meues les preguntes kantianes que ajudarien a explicitar el mètode que guia l’obra de Marçal, sabem de l’orfandat, sabem de la falta d’identitat, sabem de la inexistència de la dona i dels fantasmes que desdibuixen la nostra essència:

“És que el seu cos de dona —diu Sara T, un dels personatges de *La Passió segons Renée Vivien*[6]— *parla un obscur llenguatge sense codi establert, sense posssible dimensió simbòlica. Dolor, doncs, de l’ànima interrogada des del cos sense resposta possible. Dolor de la mancança sense termes:....els poemes, la literatura, ¿en foren, llavors, a penes traduccions altament imperfectes a la llengua dominant, a la llengua de l’altre?”*

Sabem de la sorpresa de la preponderància masculina en els diferents àmbits públics de la poesia malgrat l’apriori que concedeix al sexe femení les mateixes capacitats intel·lectuals que als seus congèneres masculins, i l’eclosió del feminisme en el darrer quart de segle.

Sabem dels baixos percentatges de la presència pública de la dona en el terreny de l’escriptura i que la redueixen a *dona de mostra, dona coartada o home honoris causae: “Fa molts anys pensava en un regal per al dia de la mare* —diu Sara T— *Dia de la Mare. Dia de pedra. Dia fantasma. Dia coartada.”*

Sabem, seguint les paraules de l’autora, “*que una de les dues cares de l’existència humana ha tingut menys elaboració literària, i, per tant, ha depès per a la construcció del sentit de les seves accions i del seu lloc en el món, de les elaboracions alienes. I quan ha tingut elaboració literària, aquesta ha estat considerada —descartant les excepcions de rigor— com a menys valuosa. Sabem que la majoria d’obres escrites per les dones al llarg de la història han caigut en l’oblit. I al contrari del que es produeix quan tenim poques restes d’una civilització perduda i desconeguda i ens esforcem en rescatar, interrogar i interpretar aquestes restes i fragments, no és així en el cas de les dones on els indicis de la seua possible experiència femenina es perden entre les fantasies masculines sobre el femení. La dona seria només objecte literari, mai subjecte i constructora del seu propi discurs sobre ella mateixa i sobre el món”.*[7]

Caldrien espais d’intersubjectivitat femenina, aquests comencen a produir-se “*quan una escriptora es pren seriosament i interroga l’obra d’una altra escriptora, avantpassada o no; o quan dues autores contemporànies poden posar en comú la seva relació amb el món i la literatura, i una esdevé per a l’altra mesura i font d’autoritat; o quan una crítica s’enfronta de forma no inadequada amb el text d’una escriptora; i quan tot això es fa visible i socialment operant*.”

És ací on enllacem amb la resposta a la segona de les conegudes preguntes Kantianes: Què hem de fer?: establir uns punts de referència.

Maria-Mercè Marçal comença a traçar eixa tradició tan necessària. Aquest seria el moment de mostrar alguns dels seus treballs, articles, ressenyes....que donen testimoni de la genealogia que ella recupera de l’oblit, no deixant de costat una quasi constant anàlisi de la situació present de la literatura de dones, sempre conscient, com ella diu, del mecanisme que expulsa, amb comptadíssimes excepcions, les dones de la història...i de la necessitat d’iniciar l’esbós d’una tradició pròpia, de la nostra memòria col·lectiva.[8]

Entre els seus estudis sobre dones escriptores, destaca el que dedica a Isabel de Villena[9] on mostra el seu feminisme literari en l’obra *Vita Christi* i ho justifica a partir de l’interès de Isabel de Villena pels personatges femenins dels Evangelis i per la reiterada defensa que fa al llarg de tot el llibre de la dignitat i l’altura moral de les dones. Isabel de Villena constituiria, dins de la nostra literatura, un cas singular i excepcional, també per la gosadia de convertir la vida de Crist en un al·legat polèmic a favor de les dones. Va ser una dona que va fer de l’escriptura el vehicle de la seua afirmació com a tal i el mitjà

d'expansió d'aquesta força al grup de dones que l'envoltaven.

Rosa Leveroni[10] és una altra de les veus de dones, que —afirma Marçal—, com a altres poetes catalanes de vàlua indiscutible, la crítica i la normalitat editorial no sols no l'han acompanyada, sinó que no han sabut fer justícia de la seua personalitat literària ni humana.

Seguint les seues passes pels camins informes del "llinatge femení", la seua memòria ens apropa també els noms de Helena Valentí, Maria Aurèlia Capmany o Montserrat Roig[11] .

Tampoc podem oblidar les traduccions d'autores com Colette[12], Anna Akhmatova[13] o Marguerite Yourcenar[14], totes elles amb el mateix objectiu de recuperació d'aquest llinatge femení que ens permetria veure les obres de les dones, com Marçal ens diu, amb ulls de dona.

En esta línia es troben els cicles que composen les conegudes *Cartografies del desig*: mapes imaginaris, com ella explica, traçats entorn de la relació entre escriptores amb el desig col·lectiu de subratllar la força creativa de les dones[15] .

Les tesis que l'autora ha anat exposant estan contingudes també en la novel·la *La passió segons Renée Vivien.* La necessitat d'una genealogia es fa evident en la pròpia investigació per part de l'autora de la vida de Renée. Una genealogia que tracta de mostrar els indicis d'allò que podria ser "el femení" des del mirall de la literatura d'una dona. Els miralls *que ens són insubstituibles en la impossibilitat de conéixer-nos directament i que sorgeixen quan cerquem la nostra existència, la nostra imatge, en els ulls de qui ens són més propers.*

Un femení que ocupa un espai vague, sense indicis ni signes previs, sense alfabet ni idioma propi, feminitat com ferida, com mutilació.

En la novel·la es creen espais d'intersubjectivitat on les dones parlen de les dones, "*dels murs invisibles que empresonen l'esperit de les dones"*, com diria la Sultana, però *"una presó que és a tot arreu i no és enlloc",* tal i com assenyala Pauline.

En coherència amb la necessitat de la genealogia, un dels personatges que investiga sobre la vida de Pauline és un arqueòleg, aquell que vol reconstruir allò desconegut a través dels indicis, aquell que acaba afirmant que és en els llibres on ella es va revelar, perquè "*és en els llibres on resta l'única cosa que de nosaltres resta." "Si algú parla de mi, sens dubte mentirà",* afirma Renée.

També la idea d'orfandat és una qüestió present al llarg de la novel·la. Hélène és òrfena de pare abans de l'any, Pauline és òrfena de pare des dels nou anys, Amédée, al principi de la novel·la, també es dol de l'orfenesa que sent des de que sa mare ha mort, orfenesa que se sent "*com un vaixell de cop alliberat i privat d'un llast potser excessiu però necessari, que no s'adona que va a la deriva perquè no surt de les aigües benèvoles i tranquil·les que algú ha dipositat entorn seu com un bell decorat. Ara, però, la frèvola embarcació s'havia endinsat, imperceptiblement, en una por sorda, en un pressentiment d'aigües movedisses".*

La passió segons Renée Vivien és també una reflexió constant sobre la literatura. Lligada al somni i al desig, sols ella podria omplir el buit i la mancança de totalitat i d'absolut de la vida. La literatura com a pont que supera l'abisme del temps i de l'oblit, superació momentània de la mort.

Què ens cal esperar? Arribem ara al final, a l'última de les preguntes kantianes, aquella que després de l'àmbit del coneixement passa al de la praxi, apunta cap al sentiment d'esperança d'un futur desitjable de mans d'una societat en què les condicions d'igualtat entre la dona i l'home siguen, no ja una possibilitat, sinó una realitat.

No sabem els anys que caldran perquè açò es done. Únicament des d'aquesta igualtat es podran decidir qüestions com: identitat de dona, literatura de dona, diferència o diversitat. Problemes hui de caràcter metafísic, interrogants sobre la naturalesa humana, sobre una part d'eixa genèrica i petrificada naturalesa humana.

Em resta dir, per a concloure, que aquests espais d'intersubjectivitat estan creats, que la línia de recuperació de les obres del passat ja ha sigut encetada, que la crítica de les obres de les dones

des de la mirada de les dones ja no és únicament un projecte.

La genealogia de la diversitat s'ha posat en marxa per a desemmascarar les il·lusions i els enganys, per a capgirar els valors i la violència.

Els camins cap al coneixement de nosaltres mateixos s'han obert. La literatura de les dones potser arribe a ser el mirall de les nostres maneres de veure el món i de sentir, potser en ells trobem alguna cosa més de nosaltres a partir del seu esforç, el de Maria-Mercè Marçal i el de tantes i tantes altres dones del passat i del present, perquè *no tenim dret a estar "tots sols" a cap lloc. No podem equivocar-nos ni trobar la veritat tots sols.*

1. F. Nietzsche. *La genealogia de la moral. Ed. Laia. Barcelona, 1981*

2. Maria-Mercè Marçal. *Dona i Poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medusa.*

3. Maria-Mercè Marçal i Lluïsa Julià. *Diferencia y/o normalización: la poesía catalana de los últimos treinta años.* Dins de *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad.* Joana Sabadell Nieto, edicions. Ensayos Júcar.

4. Anna Montero. Entrevista Maria-Mercè Marçal. *Daina.* Edicions Tres i Quatre. València, 1986.

5. Maria-Mercè Marçal. *Més enllà de la igualtat.* Dins de *Dona i educació. nº318, març 1995*

6. Maria-Mercè Marçal. *La passió segons Renée Vivien.* Columna, 1994.

7. Maria-Mercè Marçal. *Dona i Poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medusa.*

8. Maria-Mercè Marçal. *Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dones.* Paper de Dona, nº 19, febrer 1994.

9. Maria-Mercè Marçal. *Isabel de Villena i el seu feminime literari.* Dins Revista de Catalunya, nº 44. Nova etapa, set. 1990.

10. Maria-Mercè Marçal. *Rosa Leveroni, en el llindar.* Dins de Literatura de Dones: una visió del món. La sal. Barcelona, 1988

11. Maria-Mercè Marçal. *Helena, Maria Aurèlia, Montserrat. En memòria de Montserrat Roig/Una escriptora en un "llinatge femení". Dins: Regió 7 Idees. 17 nov. 1985.*

12. Colette, *La dona amagada.* Edicions del Mall. Sèrie Oberta. Barcelona, 1985

13. Akhmatova, Anna. *Antologia,* en col.laboració amb Monika Zgustova. Edicions del Mall.

14.Yourcenar, Marguerite. *El tir de gràcia.* Edicions del Mall, 1987.

15.Maria-Mercè Marçal. *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món.* Proa. Barcelona, 1998.



La claror (La paraula en Maria-Mercè Marçal)

JOSEFA CONTIJOCH

Tendono alla chiarità le cose oscure

Eugenio Montale

Per enèssima vegada intento enfilar aquesta conferència. Hi ha texts que surten a doll i d'altres que es resisteixen. A còpia de proximitat les coses es compliquen, i més si la semblança té voluntat de lupa, amb la finalitat d'observar atentament dos fets triats entre molts d'altres possibles. Una semblança, a més, parteix de la pròpia percepció. Des de mi parlo de tu, del tu que jo havia copsat. Tu i jo, doncs, restem enllaçades pel discurs. Som qui som[1].

MMM era persona de molts registres i cap d'ells no tindria preeminència sobre un altre sinó que, plegats, formarien un tot indestriable. Tenia molt de tot[2]. Inabastable com se'm presenta, passo a entrar en matèria i a confegir un intent de cartografia.

Dic «cartografia», i m'explicaré. El Comitè d'Escriptores del PEN Club Català, aplegades a l'entorn de MMM i sota l'impuls d'Araceli Bruch, vam fer dos cicles de conferències dramatitzades a la Casa Elizalde de Barcelona, sortosament publicades[3]. Durant les primaveres de 1997 i 1998, una coratjosa i ja malalta MMM va intervenir activament en la formulació i realització d'ambdós projectes. Dividia les forces que li quedaven entre aquestes conferències, les feines del Comitè i una antologia de poesia femenina catalana que no arribà a veure publicada[4]. S'encarregà de fer la presentació pública del segon cicle, el 18 de març 1998, i va assistir com espectadora apassionada, i amb evident esforç físic, a totes les conferències. En la presentació deia textualment:

«Què vol dir aquest desig de «fins i tot després de morir seguir escrivint»? Al meu entendre no és només allò del «dur desig de durar»[5] que deia Paul Eluard... no només el desig que les pròpies paraules restin i perdurin. Sinó el fet que siguin llegides com a noves en nous contextos i així prenguin nous significats, siguin nou aliment, nova sang per a aquest conjunt de vampirs que és, segons M. Tournier, el públic lector. Nova sang per a un públic que sempre es va renovant i que demana àvidament paraules que donin sentit a les coses, a l'experiència, al món».

«Aquestes cinc autores, deia, (Roig, Valentí, Capmany, Quima Jaume i Oleart) són el nucli d'aquest segon cicle i fer-ne memòria, convertir la memòria en present, és el nostre propòsit inicial. Sense renunciar a la idea central que vàrem esbossar l'any passat i que el mateix nom del cicle suggereix: l'intent i la voluntat de traçar un seguit de mapes imaginaris entorn de la relació entre escriptores amb el desig col.lectiu de subratllar la força creativa de les dones».

Jo resto convençuda que la fórmula de traçar rutes imaginàries ajuda a explorar i a fer aproximacions

abstractes, tot i admetent d'entrada que tota cartografia és parcial i esbiaixada.

Agafo brúixola i compàs per relacionar a MMM amb Anita Cerquetti i amb l'autora anònima que va escriure la Seqüència de l'Esperit Sant. Entre-m'hi, doncs:

La Cerquetti. Ens situem a l'octubre de 1997. MMM sap des de mitjan setembre que és víctima d'una metàstasi i que les possibilitats de curació són remotes. La Filmoteca de la Generalitat de Barcelona està programant el cicle «Berlín 97» i projecta dos cops la pel.lícula de Werner Schroeter *Poussières d'amour* (1966). MMM la veu el diumenge 12 d'octubre a les 19,30 h. En surt plorant d'emoció. La pel.lícula té un format de cinema documental: entrevistes amb velles glòries i cantants en actiu (Kristine i Katherine Ciesinski, Laurence Dale...) que el director ha reunit en una abadia francesa del segle XIII. Entre preguntes i respostes s'intercalen fragments operístics que venen a reforçar el diàleg. Martha Mödl i Rita Gorr són dues dives retirades que encara s'atreveixen a cantar. No així Anita Cerquetti, que contesta amb veu afònica.

Cerquetti, una cantant coetània de Tebaldi i Callas, va ser considerada per la crítica la millor soprano dramàtica de la seva generació. Havia debutat el 1951 i es retirà abruptament el 1961, per motius no aclarits. Quan Schroeter li ho pregunta ella contesta, més o menys literalment: «La meva veu em feia plorar». L'escena final, moment culminant de la pel.lícula, es recrea en fer-li un emocionat homenatge. La banda sonora reprodueix l'ària «Casta Diva» de «Norma» cantada per una prodigiosa Anita Cerquetti en plena forma. La càmera s'apropa a la vella dama sense veu i l'observa extasiar-se «en si mateixa» i seguir, hipnotitzada, la línia melòdica sorgida d'ella.

MMM va buscar gravacions d'aquesta cantant quasi desconeguda a casa nostra, o oblidada (he descobert que cantà «Norma» al Liceu, la temporada 1958-59, amb gran èxit). Localitzà un CD[6]. Se'l posava i plorava o, més exactament, se'l posava per plorar. La veu humana és l'instrument idoni per expressar sentiments. Intueixo que la veu d'Anita Cerquetti va tocar el cor a la nostra poeta, obrint-li l'accés al plor «de si mateixa» que segurament necessitava.

Passem a la Seqüència. S'acostava el final. MMM vivia un seguit d'expectatives que semblaven confluir en la Pasqua de Pentecosta. A causa d'aquesta festivitat religiosa va descobrir la Seqüència de l'Esperit Sant, un text litúrgic anònim del segle XIII (que m'agrada atribuir a mà de dona) per ser resat i cantat (Palestrina li posaria música al segle XVI) a l'abadia, posem per cas, on es filmaria, quatre segles després, una pel.lícula d'escassíssima ressonància titulada *Poussières d'amour*. El text llatí de la Seqüència va impressionar a MMM: *Lava quod est sordidum/ Riga quod est aridum/ Sana quod est saucium/ Flecte quod est rigidum/ Fove quod est frigidum/ Rege quod est devium...*[7].

Novament intueixo que la rotunditat d'aquests versos va consolar una MMM ja al llindar d'obrir dòcilment la mà, amb l'abraçada d'una llengua-mare sòlida, resistent i clara.

* * * *

«El pensament de la mort només pot ser mantingut per esclats de llum, quan se sent que la mort és, en efecte, possible», diu Simone Weil[8]. Els esclats descrits en aquesta cartografia ens permeten entendre un dels itineraris de darrera hora d'una poeta abocada a la mort. Esclats d'emoció i de reconfort.

Però per sobre i per sota de tot això, sobrenedant la foresta ardent d'una vida entregada a la creació de llum i a la recuperació de la llum feta per altres veus de dona, s'imposa la presència irreductible de la paraula. En el principi era el Verb[9]. Verb que es convertí en element nodridor i constructor, en ball d'ombres i màscares, en l'esbarzer que crema i tanmateix no es consumeix[10].

En el meu principi hi ha la meva fi[11]. MMM, coherent fins a la seva fi, tancà el cercle i segellà el designi. Havia rebut el do de la paraula. Va servir-se'n i va servir-la pel dur desig d'entendre, d'entendre's, de traspassar la línia d'ombra, de posar ordre al caos i d'arribar a la claror. Aquest és el camí que transiten els creadors i aquesta la seva glòria.

1. Jo sóc el qui sóc, Èxode 3, 14.

2. «Si en tens te'n dono, si no en tens te'n prenc»...*On ne prête qu'aux riches,* Pere Gimferrer, *L'agent provocador*, Edicions 62, Barcelona, 1998, pàgs. 22-23. Paraules idèntiques a les de St. Mateu (13,12): «A aquell qui té, li serà donat, i en tindrà de sobres; i a qui no té, fins allò que té li serà pres».

3. *Cartografies del desig 1, Quinze escriptores i el seu món*, Proa, Barcelona, 1998. *Memòria de l'aigua, Cartografies del desig 2*, Proa, Barcelona, 1999.

4. *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX*, Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià, Maria-Mercè Marçal, Edic. La Magrana, Barcelona, 1999.

5. *Le dur désir de durer*, Paul Eluard.

6. CD col.lecció Grandi Voci, Anita Cerquetti, Decca, 1994.

7. Renta el que és brut/ Rega el que és àrid/ Guareix el que està nafrat/ Vincla el que és rígid/ Escalfa el que és fred/ Redreça el que està desviat...

8. *Escrits sobre la guerra*, Edic. Bromera, Alzira, 1997, pàg. 96.

9. Evangeli segons St. Joan 1, 1.

10. Exode 3, 2.

11. *In my beginning is my end* , T. S. Eliot, *Four Quartets, East Coker*.

(Article llegit al Primer encontre de creadors, Lleida, 15, 16 i 17 d'abril 1999 i publicat en el volum "Llengua abolida" (Ajuntament de Lleida, 2000) que recollia totes les ponències.)

Sal oberta a la paraula. El discurs de la corporalitat en la poètica marçaliana

LAIA CLIMENT
Universitat Jaume I

La noció de corporalitat desperta interès com a objecte d'estudi en múltiples disciplines com ara en la biologia, en la sociologia o en la lingüística. De fet, la mirada al món des del propi cos retorna a la manera d'un boomerang tot convertint el mateix cos en punt central d'anàlisi. I a més, aquest objecte d'estudi ha servit perquè les diferents disciplines puguin entendre la interconnexió absoluta que existeix entre elles. I bé que ho explica la biòloga Anne Fausto-Sterling (2006) quan afirma clarament que el cervell es construeix sobre la base d'un context social —i evidentment viceversa. Sterling ho compara amb una cinta de moebius de la que esdevé gairebé impossible discernir quina és la cara del social i quina la del corporal. D'altra banda també, per a Foucault el cos esdevé un espai d'inscripció social. Si l'intel·lectual francès insisteix en l'aspecte social, també és cert que no deixa d'entendre el cos com un espai físic on s'hi desenvolupa l'expressió somàtica del social. Però mentre la biòloga intenta transmetre com són d'indiscernibles cos i societat, el filòsof francès encara planteja el social com un ens independent que ve a afectar l'espai corporal. Amb la manera foucaultiana de determinar la corporalitat —segurament necessària per a una anàlisi sociològica—, s'hi palesa una divisió entre cos i societat, com dos elements diferenciats però convergents. Tanmateix, les reflexions proposades per la neurobiòloga ens permeten adonar-nos que la barreja de la biologia i del social crea un mateix i únic producte, el cos. En efecte, el cos no existiria si no fos un fet biològic i alhora també un fet social.

De la mateixa manera, el social i el llenguatge també queden imbricats en un mateix element. Tot i que la nostra cultura digereix millor la relació entre llenguatge i societat que no pas entre societat i biologia, també, sovint s'ha entès el llenguatge com a simple expressió del social. El mateix exemple de la cinta de moebius ens podria tornar a servir aquí. Societat i llenguatge són indestriables. El que a més cal fer evident és que el llenguatge esdevé actant i no és sols un element transparent que reflecteix allò social. De fet, el llenguatge arriba també a influir el social. Monique Wittig afirma que el llenguatge llença, de manera violenta, feixos de realitat sobre el cos social. I és que la crític insisteix en les conseqüències físiques que pot portar el llenguatge. Aquest té, com diu Wittig, una acció plàstica sobre el real (extret de Butler, 2001: 147). Un bon exponent d'aquesta qüestió és la funció social dels insults que esdevenen correctors d'una actitud grupal. Insults com "puta" no tenen una correlació idèntica, ni amb la mateixa popularitat, en l'altre gènere; de la mateixa manera, paraules com "cornut" no existeixen en el gènere femení. Curiosament, totes dues paraules serveixen exclusivament per reprimir el comportament de les dones, tant pel que fa a l'insult envers la dona —"puta"— com pel que fa a l'insult envers l'home —

”cornut”—. Si en certa manera, com hem vist aquí, el llenguatge pot vetllar pel comportament dels seus parlants, també pot esdevenir l'element a través del qual canviar certs comportaments del cos social. Així, el valor heurístic de les figures retòriques permet aconseguir un alè esperançador sobre els possibles canvis. Noves metàfores, com veurem més endavant en l'anàlisi de poemes de Marçal, poden eixamplar la nostra mirada. També, el desajustament entre significat i significant (Butler, 2001), aquesta escletxa del llenguatge —*différance* per a Derrida—, pot ser aprofitada per tal d'aconseguir canvis en una societat que es troba fortament empresonada per les seves estructures socials i lingüístiques. El llenguatge pot aconseguir canviar el social, però també, d'altra banda, pot esdevenir una via escapatòria d'expressió del món semiòtic (Kristeva, 1980). Aquells "errors" lingüístics, com ara a nivell de les estructures gramaticals o a nivell semàntic als quals la poesia tendeix ben sovint la mà, són l'expressió d'un món interior, d'unes vivències antigues amb la mare que fan pensar si la cinta de moebius de què parlàvem anteriorment no ocultaria una part de l'ésser social, concretament aquelles vivències corporals amb la mare que van ser lliures de tota repressió. Finalment arribem a la relació entre el llenguatge i la corporalitat. De fet, la construcció del llenguatge té la necessitat de preservar el cos com a referent principal. Des de la lingüística congnitiva s'ha estudiat de quina manera la construcció metafòrica —tant en les metàfores de la creació literària com en les del llenguatge quotidià— tendeix a convertir els conceptes més abstractes en situacions o fets més pròxims als nostres referents corporals (Lakoff & Johnson, 1999). Així per exemple, el fet d'entendre el que ens diu algú, es concretitza clarament en l'expressió visual "ja veig el que vols dir" o bé en una altra expressió, més col·loquial i que involucra el tacte —i per tant amb un major sentit de la corporalitat—, "ja ho pillo". I és que les metàfores malden per retornar els conceptes als referents més pròxims del nostre cos, és a dir a aquells que manipulen algun dels nostres cinc sentits.

Fet i fet, cos-societat-llenguatge esdevenen elements absolutament indestriables, i d'això n'era ben conscient Maria-Mercè Marçal que, al llarg de la seva obra, lluita per crear un nou cos de dona, una nova sexualitat femenina i alhora també un nou llenguatge. L'experiència corporal-verbal apareix en l'obra marçaliana com un tot que aporta l'energia suficient per fer esquerdar aquest llenguatge fal·locèntric i repressor del qual ella també va haver de partir. El dolor psicosomàtic que va haver de suportar per tal d'aconseguir trencar els motlles d'uns conceptes intel·lectuals, socials i biològics la va portar a l'expressió d'un somatisme contundent a partir del qual la seva escriptura va començar a prendre vida. Malgrat tot, en la seva creació literària, no es cansa d'explicar les dificultats que suposa disposar solament d'uns estris, com és el llenguatge fal·locèntric, que no la representen. Però, el problema és més complex: com hem comentat anteriorment, el llenguatge no és simplement la representació d'una construcció social sinó que, l'absència de llenguatge reflecteix la inexistència d'allò que es pretén verbalitzar. De fet, la dona, submisa constantment a la situació d'alteritat, manca de tota paraula i també del seu cos. El cos de dona encara està per fer, de la mateixa manera que el seu llenguatge. I Maria-Mercè Marçal bé que se'n va preocupar. Si des del món semiòtic apareixen expressions femenines, com podem fer perquè aquestes prenguin cos i força en un món i un llenguatge que les anul·la? Marçal, a la seva novel·la *La passió segons Renée Vivien*, verbalitza aquest dolor verbal-corporal:

> "és que el cos de dona parla un obscur llenguatge sense codi establert, sense possible dimensió simbòlica. Dolor, doncs, de l'ànima interrogada des del cos sense resposta possible. Dolor de la mancança sense termes: ...els poemes, la literatura, ¿en foren, llavors, a penes traduccions altament imperfectes a la llengua dominant, a la llengua de l'altre?" (*PRV*:92[1])

El dolor d'emprendre un camí lingüístic nou que està encara per recórrer es concretitza, en la poètica marçaliana, principalment en l'expressió de la

maternitat, del lesbianisme i de la pròpia mort de l'escriptora. Si bé els dos primers temes, com veurem tot seguit, es presenten com una única experiència amb dues facetes —la maternal i la lèsbica—, com dues cares d'una mateixa moneda —o d'una mateixa cinta de moebius, per reprendre l'exemple anterior—, la poetització de la seva mort s'allunya de tota intenció descrita anteriorment. Aquesta rep un nou tractament, inèdit fins el seu darrer poemari, que deixa conèixer una nova faceta característica de l'escriptura de Marçal.

El plaer femení-maternal

La consciència del cos en l'obra marçaliana i, concretament, la seva expressió més madura es desenvolupen a partir del poemari *Sal oberta*. Si bé en els volums precedents també existeixen poemes en què s'inscriuen el cos i la noció de corporalitat, com ara els poemes sobre relacions sexuals, sobre sentiments, o també algun poema de caire polític, en l'elaboració poètica dels primers temps, Maria-Mercè Marçal encara no aconsegueix el contundent somatisme verbal que s'imprimeix en l'etapa de maduresa (Salvador, 2003).

L'embaràs és el primer tema descrit amb l'alt nivell de somatisme que la poeta mantindrà a partir dels anys vuitant en bona part de les seves composicions. Els canvis del cos prenys permeten relacionar la dona amb la terra i la natura en general. En un principi es plantegen els grans dubtes que la poeta formula arran de l'embaràs, com ara si la maternitat restringeix la llibertat de la dona, l'opressió social envers una mare soltera, etc. No els analitzarem en aquest article ja que ens centrarem exclusivament en l'expressió més pura de la corporalitat i deixarem de banda -per qüestions d'espai- les reflexions socials sobre l'embaràs. Després de posar en dubte la seva decisió d'avortar o no, Marçal poetitza els seus canvis corporals que compara, en ocasions, als canvis de la mar. I és que la unió entre la mare i la mar es formalitza fins i tot en les paraules, ja que totes dues —mare i mar— són gairebé homòfones. És més, en altres llengües romàniques com el francès, la fonètica d'aquests dos conceptes és idèntica: *mère* i *mer* (Irigaray, 1979). La relació lingüística reflecteix l'existència d'una relació cultural i corporal. La dona embarassada s'infla, reté líquids que posteriorment perd amb el part —també, amb menor mesura, això ocorre amb el cicle menstrual. Les sines s'inflen i es desinflen, com el ventre. Aquest anar i venir dels líquids es relaciona com ho ha fet, entre d'altres feministes, Luce Irigaray (1979, 1981), amb el flux i reflux de la mar. El moviment liqüescent del cos femení correspon, al que Irigaray anomena el plaer femení:

> the sea element, as an attempt to mark a difference, is both the amniotic waters [...] and also [...] the moviment of the sea, the coming and going, the continual flux. It seems to me quite close to my jouissance as a woman [...] (Stanton, 1986: 169-170)

I és que la consciència de pertànyer a la natura i d'entrar en simbiosi amb la mar mitjançant un ritme liqüescent no deixa indiferent el cos que ho experimenta. Així Marçal ens diu: “De dins enfora, amor, sento les ones / i em faig areny i duna i penyalar” (269, *SO*). A més a més, la mar simbolitza la procreació pel fet que amaga una gran quantitat de vida al seu interior. La poeta de Ponent empra també aquest sentit en el següent vers: “La mar és la marjal on grano, oberta / als tretze vents de la terra, amb el cos / florit de lluna.” (265, *SO*). Com amb la mar, la mare aconsegueix estar en total armonia amb els altres canvis de la natura: «¿Sents el deix lent del rosari de llunes / que he de passar fins que la saba em venci, / fins que la llet i les fulles s'escolin / pel meu tronc i el serení em vesteixi / d'un llagrimeig menut, com d'alegria?» (264, *SO*).

La relació dels canvis corporals materns amb la natura no és una proposta totalment novedosa. Tanmateix, el que trobem més interessant és l'expressió dels canvis corporals com a unió del cos matern amb el fetus la qual cosa permet entendre la maternitat com una experiència en què el fetus i el cos de la mare formen un únic ésser. En efecte, Marçal s'adscriu a la tesi de Luce Irigaray. Per a la filòsofa, el plaer femení es desenvolupa quan la dona està embarassada pel

fet que, en l'estat prenatal semiòtic, no existeix cap separació entre mare i fetus, i per tant no es concep la diferència d'identitats sinó solament la unitat. Tots dos cossos són u i per tant inseparables. És un estat que, en el posterior ordre simbòlic, solament pot convertir-se en una fixació materialitzada en el desig permanent. De fet, l'ordre simbòlic solament es pot entendre des de la diferencialitat dels cossos. Per tant, el semiòtic esdevé, com el defineix Marçal, el «desig cicatritzat» (336, *GE*). I és que la cicatriu, per a Marçal, és una marca que serveix per recordar contínuament l'existència d'aquesta etapa.

Maternitat i sexualitat lèsbiques

La unió del fetus amb la mare és tal que el jo poètic planteja la maternitat com la més forta relació amorosa que mai ha pogut experimentat. De fet, el fetus acarona certs llocs del cos on els altres amants no han pogut arribar. Així la poeta explica: "Mai cap amant no ha gosat arribar / al lloc extrem des d'on tu m'acarones. (269, *SO*). Així, s'hi estableix una relació lèsbica mare-filla en estat semiòtic. Kristeva descriu aquesta vivència com un torbellí de paraules, com una absència completa de significat però portadora d'unes fortes sensacions on l'experiènca corporal es troba en plena activitat i receptivitat:

> The *homosexual-maternal facet* is a whirl of words, a complete absence of meaning and seeing; it is feeling, displacement, rhythm, sound, flashes, and fantasied clinging to the maternal body as a screen against the plunge. [...] Those afflicted or affected by psychosis have put up in its place the imatge of the Mother: for women, a paradise lost but seemingly close at hand, for men, a hidden god but constantly present through occult fantasy. And even psychoanalysts believe in it. (Kristeva 1980: 239-240)

De més a més, a aquesta relació autoeròtica que viu el jo líric s'hi afegeix la relació eròtica que ella, en el seu moment, abans de néixer, va experimentar amb la seva mare. Així àvia, mare i filla es reuneixen totes tres juntes en una mateixa experiència lèsbica:

> De sobte et vaig conèixer:
> Mar, i mare, i mirall.
> Corrents vaig anar a dir-ho
> a la vella xiqueta
> òrfena, expoliada,
> impenitent i muda
> que em tibava a la pell
> sense camí: per fi
> l'hora arribava -foses
> ella i jo, ja per sempre
> —potser— podíem néixer
> entre les teves cuixes. (378, *GE*)

En efecte, l'experiència maternal uneix les tres dones en una mateixa vivència lèsbica impregnada de somatisme la qual permet fer reviure l'existència d'una genealogia femenina que s'estableix no solament des del nivell cultural sinó des del mateix nivell semiòtic.

El part i la complexitat maternal

Si d'una banda, el part és el moment àlgid en què la feminitat aconsegueix viure el seu estat més pur, d'una altra, aquest passatge del món semiòtic al món simbòlic, comporta un dolor físic brutal —provocat per la separació de dos cossos— que és el reflex també d'una brusca adaptació a un nou estat psicològic. La realitat és que el dolor atroç del part a què Marçal fa referència en distints poemes —com en el vers « Com si un tauró m'arrenqués una mà / i tot seguit l'escopís a la platja / i ella mogués els dits per manaments / estranys als de la meva voluntat» (336, *GE*)- ve causat per qüestions psicològiques i no solament físiques (Rich, 1996: 269-273). Així, el tall del cordó umbilical, com veurem en el següent vers, ve representat per una imatge que produeix reflexions no tant respecte al dolor del part sinó respecte a les diferents contradiccions psicològiques: «Esgarip sorgit d'un pou / sense escala. / La corda que em podria / —potser— baixar la set / i els ulls

fins al teu fons —sense fons— segada.» (340, *GE*). Si aquests versos expliquen la relació física que uneix el cordó umbilical, el tall rítmic després de la paraula «podria», deixa percebre un sentit diferent. En llegir aïlladament el primer vers, el verb adquireix el sentit de «podrir» i no pas de «poder», és a dir que el vers transmet una necessitat de trencar amb aquest cordó umbilical que «podreix» la mare. Mentre que, amb una lectura completa del poema, el cordó umbilical és considerat l'element que permet establir la relació amb la filla, amb una lectura aïllada del vers, aquest cordó simbolitza l'embaràs alienador envers el seu mateix cos. Al capdavall, tallar amb el cordó suposa també trencar amb la imatge de la dona reproductora contra la qual sovint ella ha lluitat. Malgrat tot, el cos que, després de parir es resisteix a tornar al seu estat inicial, és el record continu, la presència constant, d'una maternitat assolida ja per sempre més. De fet, Maria-Mercè Marçal relaciona l'estat de la seva pell després de parir a la imatge d'una vestimenta que li ve gran: «La pell / que ara em ve tan baldera» (335, *GE*).

Però la maternitat feta realitat no manca tampoc de contradiccions. La poeta se sent, en ocasions, com en un exili interior, com una absència (378, *GE*). És a partir del moment en què la filla neix i entra en el món del simbòlic que la mare la considera com un ésser alIè i estrany a ella tot i que alhora pròxim. L'expressió "la germana, l'estrangera" que dóna títol a un poemari marçalià bé que palesa aquesta contradicció. En el cos de la filla acabada de néixer, s'inscriu el record de la perfecta unió entre elles, quan la seva filla es trobava en el món semiòtic, en el seu ventre, i alhora la presència d'un cos diferent al de la mare, d'un cos doncs estrany a ella.

La sensació d'allunyament que sent la mare envers la filla es concretitza sovint en expressions d'odi. Així, certs poemes que descriuen l'experiència posterior al part reflecteixen un odi esgarrifós per la filla acabada de néixer. Marçal descriu la seva filla de la següent manera: "Era una bèstia estranya, / deforme, monstruosa, / macrocèfala, d'ulls / desorbitats i cecs, / de braços arrupits / i dits atrofiats / que no haurien sabut / retenir res (409, *GE*). El terror que produeix la sensació de tenir un ésser alIè a l'interior del cos d'u mateix s'entrecreua, estranyament, amb un dolç amor maternal. L'expressió «vampíricament bell» (409, *GE*) per descriure el nadó mostra clarament la complexitat de les sensacions maternals. En definitiva, la intensitat de sentiments contradictoris del jo líric s'explica per la mateixa lluita espècie-individu. La realitat és que el fetus no és solament considerat com a fill d'un sol individu sinó que és el representant de la continuïtat d'una espècie on la dona té una única funció que és la de reproduir. Això provoca una crisi en la mare que considera el fill com un element hostil. En una de les conclusions de *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir explica que totes les femelles —referint-se a totes les espècies d'animals— assumeixen la condició de subordinació respecte de l'espècie. En canvi, la dona és el mamífer que se sent més profundament alienat i el que es resisteix més violentament a assumir aquesta alienació que comporta la submissió del seu organisme a la funció reproductora (De Beauvoir, 1999: 94).

El lesbianisme més enllà de la maternitat

Si en l'experiència materna hem reflexionat de quina manera es produeix una relació eròtica lèsbica, ara cal extendre les explicacions sobre la relació lèsbica materno-filial a la relació entre dues amants. El fet és que l'escriptora de Ponent verbalitza la relació lèsbica tot mantenint l'úter com a espai clau d'aquesta sexualitat. Per tant, cal entendre que la relació lèsbica entre dues amants i aquella vivència que s'estableix entre mare i filla durant l'embaràs estan profundament relacionades. Així, la perfecta unió entre les amants pot recordar aquella unió maternofilial, durant l'embaràs, on solament existia un únic cos en detriment de la identitat i la diversitat. De fet, en el punt culminant de l'acte lèsbic les amants aconsegueixen trencar amb el joc de les identitats. Es produeix un retorn a l'úter, a aquell espai on la unió de tots dos cossos no deixa créixer l'amarga consciència de la identitat:

> Te'n vas per l'horitzó del teu plaer
> com un sol que s'enfonsa, incandescent,
> en l'úter enyorat de la tenebra.
> I jo m'enfonso en tu, rossolo amb tu

fins a l'avenc sense nom ni mirall.
I tornes, i jo torno, en tu i en mi,
imantada al desig. I roda el món
en una llum tibant que dóna a llum
el meu plaer, crit i sang d'albaneix. (468, *De*)

El paral·lelisme dels comportaments eròtics entre les dues dones fa evident la imbricació total de les amants. Aquí, el cos de l'estimada es presenta amb totes les seves cavitats fins al punt de plantejar-se l'entrada en l'úter de l'altre cos, situació que retorna les amants al món semiòtic, a l'espai de l'úter matern. L'adjectiu «enyorat» marca la presència d'aquell desig cicatritzat —com la pròpia Marçal expressa— que tota persona arrossega. Aquest és el retorn a la mare, a l'etapa del Semiòtic. I la relació lèsbica aconsegueix apropar-se d'aquest desig enyorat. Per tant, en l'erotisme lèsbic, la presència de la mare acompanya constantment les dues amants. Al capdavall aquesta és una unió de més de dues dones. Si el part estableix una reunió entre àvia, mare i filla, aquesta relació produeix una implicació entre amants, mares i filles respectives. En realitat s'hi impliquen totes aquelles persones que han nascut i han donat vida, que han estat relacionades, d'una manera o altra, amb els respectius úters de les amants. La connexió amb el moment culminant del part es fa evident també mitjançant les expressions «donar a llum» i «crit i sang d'albaneix» que s'insereixen en el poema. Per tant, la construcció de la genealogia femenina que parteix del contacte carnal amb la mare es referma en la relació lèsbica. La tenebra, que generalment remet a una situació maligna, subratlla aquí la part oblidada, la menys racional, la més allunyada del món simbòlic croncretament remet a la foscor dins el ventre matern. En definitiva, aquella situació que permet lligar els llaços entre mares i filles. D'altra banda, malgrat la importància de l'úter en la relació lèsbica, cal apuntar el fet que la poeta insisteix sovint en la sexualitat motivada per totes les parts del cos, a diferència de la relació heterosexual que ben sovint es basa en una única finalitat que és la penetració. Així per exemple, el jo poètic marçalià es compara a un cargol silent que recorre l'escorça de l'arbre, de l'arrel a la copa (199, *SO*).

A més a més, la unió de dos cossos femenins comporta una relació extrema i com a tal també perillosa i controvertida. En la relació heterosexual la dona no es veu reflectida en l'home. En canvi, en la relació lèsbica, apareixen idèntiques la imatge vertadera i la còpia. D'altra banda, en aquesta relació, les dues amants es veuen i es recorden, mútuament i constantment, la seva situació de dones anul·lades dins una societat fal·locèntrica. L'amant es reflecteix en el mirall que li proporciona l'altra dona on solament veu un buit, un silenci que és el que la defineix com a dona. En ella mateixa, en el seu mirall, solament veu alteritat: «Feta desig, cant i paraula / et miro. Jo sóc tu mateixa. / No em reconec: sóc l'altra» (493, *De*). El patetisme rau justament en el fet que la relació lèsbica proporciona una consciència constant de la nul·litat de les amants. Però alhora, en l'amor homosexual femení, els dos cossos prenen el domini de l'acte. Per tant, d'una banda, es veuen anul·lades en reflectir-se en el mirall de l'estimada, però de l'altra, són subjectes actius i doncs figures plenes. La contradicció rau en el fet que existeix una superposició de la nul·litat i la plenitud en un mateix cos i un mateix moment. L'amor lèsbic és, com diu la poeta «un ball de màscares» (497, *De*) on se superposen les identitats. D'aquesta manera, la sexualitat lèsbica xucla les dues amades envers una experiència ontològica. Però també, el joc d'identitats en la relació homosexual tanca el cercle de la comunicació en una sola persona: «En tu, per tu, sóc jo qui em posseeixo, / triomfant en la teva desmesura» (480, *De*). Aquí, la imbricació de tots dos cossos és tal que la interconnexió amb l'altra esdevé únicament comunicació amb ella mateixa.

De més a més, l'homosexualitat lèsbica produeix per natura una relació intensa, comparable a un joc de forces centrífugues, en la qual les amants s'impliquen plenament. La necessitat de mantenir la relació lèsbica, d'aferrar-se a un cos de dona esdevé imperiosa ja que, en aquesta relació, l'amant és subjecte per primera i única vegada en la seva vida. En el següent poema, el jo líric mostra aquest vertigen

que proporciona el fet de lliurar per complet el seu propi cos i la seva consciència a l'amant i a l'atzar:

> Com una sola aposta
> al tot
> i al res
> sang i paraula
> i amor: vertigen
> dau de miralls
> en joc. (69, *RC*)

En aquest poema, la conjunció de coordinació «i» en els versos «com una sola aposta / al tot / i al res» fa evident la magnitud de l'acte, aquesta força centrífuga de la sexualitat lèsbica que no permet cap escapatòria per part de les amants. Aquesta composició se situa tot just en el moment de l'inici de la relació ja que l'expressió «dau de miralls / en joc» funciona com a marcador del principi de l'acte, tot al·ludint el costum que existeix en el món del joc d'emfasitzar el començament de les partides. Una vegada iniciada la partida, el joc amorós es troba completament en mans de l'atzar. Si les amants s'havien pogut considerar subjectes a l'inici de la relació, ara, immerses en un acte d'una tal magnitud, tornen a prendre consciència, una vegada més, de la nul·litat del seu jo. L'atzar, metaforitzat sovint per la imatge dels jocs i dels daus (324, *GE*) assumeix un paper important en les relacions amoroses lèsbiques. La relació eròtica comporta una connexió amb el nivell ontològic, i l'atzar permet que totes dues amants es lliurin per complet sense assumir cap responsabilitat.

En l'etapa de maduresa de l'obra de Marçal, es subratlla de manera insistent la presència indefugible de la mort en l'acte eròtic lèsbic: «A contra-llum, a contra-llei / no sé estimar-te sense mort» (475, *De*). És per això, segurament, que el plaer esdevé una experiència extremadament intensa. La relació lèsbica comporta una aproximació als referents ontològics de l'existència i la inexistència del propi ésser ja que el contacte amb l'úter matern aproxima les amants envers l'espai que proporciona vida, però aquest també és l'espai on es retorna després de la mort —com veurem més avant-. La plenitud de l'estima existeix justament pel fet que es copsa el nivell ontològic. El ben cert és que el jo líric és conscient de la presència inherent del dolor i de la mort dins la relació lèsbica. Malgrat això, el jo líric exigeix una victòria de la vida en l'acte amorós: «Besa'm, nega / la por que em signa, en el conjur, segella / amb el teu cos l'angoixa oberta. Fon-me / amb tu, dins teu, nit clavada a la nit» (476, *De*). El jo líric espera de l'amant una persona que la protegeixi d'aquesta mirada cara a cara amb la mort, amb la inexistència que representa el mateix gènere femení. Expressions com «Fon-me amb tu, dins teu», que podrien ben bé ubicar-se en el camp de la maternitat evidencien aquesta necessitat de proteccionisme. Tanmateix, la contradicció rau en el fet que la protecció solament es pot donar des de la nit, des de l'obscuritat de la mort, des de la consciència que la dona no existeix. L'acte d'amor lèsbic reuneix doncs en una mateixa experiència el naixement i la mort: «Néixer de tu, amor, néixer de tu / cap al món cada dia de nou! / I de nit reposar dins la nit / arrapada a la mort, com un ham / enfondit a la gola del peix...» (479, *De*), o també, «Dic que el teu cos és un bressol. També / que és un infern subtil i insidiós / on expiar i on perpetrar nous crims / —com escanyar l'infant dins del bressol» (489, *De*). Si la poeta usa la imatge de la nit per remetre d'una banda a la mort, també ho fa per recordar la relació entre feminitat, úter i foscor a l'interior d'aquest. L'obscuritat dins l'úter recorda la vida i també la mort. De la mateixa manera s'explica com, en molts dels poemes de *Desglaç*, l'acte d'amor apareix cohesionat a la imatge de la sang. Aquest símbol reuneix tant l'energia com el dolor, la vida com la mort: «Construir, sang a sang, aquest amor» (484, *De*), o també «La teva ànima sagna, avui, des del meu cos» (484, *De*). D'altra banda, s'hi estableix aquí un nou estat. L'amor lèsbic converteix les amants en dones líquides, en dones sense ossos, en meduses. Construeix un món on les fronteres i els conceptes es fonen, on tot pren vida i res no marca l'inici ni la fi. És un món rizomàtic (Deuleuze & Guattari, 2000) on l'estructura jeràrquica no té cabuda. Les vivències lèsbiques permeten transmetre una forta intensitat sexual a qualsevol part del cos. Es crea un ambient específic que transcorre la superfície cutània de dins enfora i a l'inrevés. Com Elisabeth Grosz explica:

> "Damunt d'aquesta superfície, l'exterior i l'interior són dimensions contínues [...]. Les excitacions estenen una continuïtat de convexitats i concavitats, dits escorcolladors, contorns facials, orificis, cuixes i boques, glàndules que afloren arreu, i el que era protuberància o tumescència en el darrer contacte ara pot ser un plec, cavitat, pits magrejats, plantes del peu que formen encara una altra boca..." (Grosz, 2000: 246)

Com hem vist l'erotisme carnal que s'estableix en una relació lèsbica esdevé molt intens, ara però cal estudiar les conseqüències de la ruptura d'un amor d'aquest tipus. Quan es produeix un trencament, l'amant, que arrossega la consciència de la seva subjugació, es troba destrossada doblement. L'ordre fal·locèntric l'anul·la, i a més la ruptura amb l'amada li treu tot el sentit a la seva vida ja que era l'única situació que li permetia sentir una identitat pròpia i ferma. De la dona amb identitat, l'amant separada recau bruscament al buit en què es troba el gènere femení en aquesta societat. De l'existència passa a la inexistència absoluta. Dolor ontològic en trobar-se en el no res. Trencar aquest joc de miralls esdevé doncs una qüestió ontològica. Així, ho explica el personatge de Sara T. en la novel·la de *La passió segons Renée Vivien*:

> L'efecte mirall, miracle, miratge: si tu em posseeixes, sóc jo qui em posseeixo. Si et posseeixo, tu et posseeixes. Allò que et dono, plaer, dolor, em retorna, com un boomerang. T'abandono, m'abandono. M'abandones, t'abandones. Em tries, et tries. Em traeixes, et traeixes. I viceversa. Si deixo de pensar en tu, de gravitar entorn teu, t'inflingeixo la no existència, la mort. La culpa cau sobre meu, i deixo de sentir-me, d'existir. O a la inversa. Com escapar d'aquesta il·lusió? Com trencar el mirall sense destruir-nos? (*PRV*, 123)

Mort biològica i maternitat

Si, com hem vist més amunt, la relació lèsbica que proporciona la vida i alhora la mort està relacionada amb la mare i el seu úter, la mort física de la poeta, com la descriu Marçal en el seu poemari pòstum, també implica l'úter matern com a espai corporal de referència. Cal dir que, al llarg de tota la seva vida poètica, l'escriptora lluita per aconseguir construir un llenguatge i un cos de dona el qual s'esvaheix completament en el darrer poemari. L'intent de poetitzar la seva malaltia, i de retruc la seva mort, la deixa sense paraules. La força comunicativa que transmet l'espai en blanc de les pàgines de *Raó del cos* implica un retorn complet al món semiòtic, a aquell món que malgrat que la poeta va aconseguir portar-lo amb totes les seves forces al nostre conscient en els diferents poemaris anteriors, no ha arribat per complet a ser contemplat cara a cara en la nostra societat. Si l'escriptora va maldar al llarg de la seva creació per exterioritzar i fer evident el món semiòtic femení, durant l'etapa de la seva malaltia, Marçal es deixa xuclar semiòtic endins. La voluntat constant per exterioritzar aquest món acaba per ser vençuda pel procès contrari d'interiorització. La poeta se'n torna úter endins, cap a la seva mare, tot deixant molt d'espai en blanc en un poemari que no pot omplir de paraules. En efecte, el cos d'ella, com a filla, és transportat cap a l'interior de l'espai matern on va nèixer. Una "nuesa desolada i essencialíssima", com diu Pere Gimferrer (2000: 7) en el pròleg de l'obra en comentar l'estil literari, que correspon a una direcció envers la descomposició, envers el "desnéixer" de la mateixa poeta:

> Morir: potser només
> perdre forma i contorns
> desfer-se, ser
> xuclada endins
> de l'úter viu,
> matriu de déu
> mare: desnéixer. (*RC*, 41)

Malgrat tot, la potència lírica de *Raó del cos* reivindica —per damunt dels altres poemaris— la força del semiòtic i sobretot la importància de la unió biològica de les dones amb els úters materns.

Comptat i debatut, al llarg d'aquest article hem intentat fer palesa la força marçaliana a través d'unes dèries pròpies absolutament lligades al cos. Per qüestions d'espai hem deixat de banda les reflexions lingüístiques sobre la somatització, aspecte cabdal del seu llenguatge, tant sigui per descriure situacions viscudes amb el propi cos com també per expressar situacions en què el cos resta en un segon terme. Aquí hem revisat sobretot la relació entre maternitat i sexualitat lèsbica, fins fer evident com d'impossible és, per la poeta, la separació entre maternitat, sexualitat, vida i mort. Vivències totes elles ontològiques que afecten, de manera vertiginosa, l'ésser femení que es troba a l'interior dels cossos que pateixen i alhora gaudeixen, de totes aquestes experiències, que, en definitiva, es concentren en una de sola. D'altra banda, cal apuntar que tots aquests temes poden ressorgir més fàcilment mitjançant la poètica ja que aquest tipus d'escriptura obre la porta al món semiòtic i doncs permet un retorn a la relació prediscursiva entre mare i filla (Butler, 2001: 120).

Si com hem dit a la introducció el llenguatge femení encara està per fer, i per tant també el cos de dona, el que és evident és que Maria-Mercè Marçal ha sabut obrir un camí lingüístic i corporal que estava fins el moment clausurat. Amb la poètica marçaliana, la dona ha començat a recuperar el seu cos i com a conseqüència una identitat pròpia. Marçal és un molt bon exponent per entendre que biologia —corporalitat— i societat —i també doncs cultura— no poden deslligar-se. Si tradicionalment la dona ha estat associada a la natura i l'home a la cultura, no serà pel simple fet que la dona, amb el seu comportament humil, no s'ha allunyat mai de la consciència i de la vàlua d'entendre que tots som natura? El plaer femení rau en l'experiència corporal i no solament en una experiència intel·lectual deslligada completament dels seus referents més materials. En l'actualitat, ara que es comença a apreciar la importància de la corporalitat i que es deixa de pensar aïlladament en l'intel·lecte -encara que tot açò es produeix amb certa timidesa-, el discurs fal·locèntric, tants segles disgregador, pot ser es troba, ara, en un atzucac, en pretendre integrar cultura i natura des d'una actitud poc humil. No esdevindrien humiltat i natura dues cara que completen una mateixa cinta de moebius? el

Referències bibliogràfiques:

Butler (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Buenos Aires: Paidós.

Cabanilles, A. (2001). «Las voces en la obra poética de Maria-Mercè Marçal.» Aun y más allá: mujeres y discursos. Eds. Sonia Mattalía i Núria Girona. Venezuela: Editorial Ex-Cultura.

____ (2003). «Dones d'aigua. Dues visions femenines de la maternitat: *Llengua abolida* de Maria-Mercè Marçal i *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray.» *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat P. 89-99.

De Beauvoir, S. (1998). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. *Volumen I.* Madrid / València: Cátedra / Universitat de València. Instituto de la Mujer [1949].

____ (1999). *El segundo sexo. Volumen II*. Madrid / València: Cátedra / Universitat de València. Instituto de la Mujer [1949].

Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados.* Melusina: Barcelona.

Gamer, M. J. (1998). «El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos.» *Dossiers feministes*, 5: 113-121.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

____ (2000). "Noves figuracions per al desig lèsbic." *El gai saber.* Josep-Anton Fernàndez (ed.). Barcelona: Llibres de l'Índex P. 235-252.

Irigaray, L. (1979). *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris: Les éditions de Minuit.

____ (1981). *Le corps-à-corps avec la mère*. Paris: Les éditions de Minuit.

Julià, L. (2000). «Utopia i exili en la poesia de Maria-

Mercè Marçal.» *El gai saber*. Josep-Anton Fernàndez (ed.). Barcelona: Llibres de l'Índex P. 353-372.

____ (2001). «Introducció.» *Contraban de llum*. Lluïsa Julià (ed.). Barcelona: Proa P. 5-69.

____ (2003). «Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*.» Actes de la Jornada d'estudi sobre l'obra de Maria-Mercè Marçal. http://www.escriptors.com/pagina.phpid_text=619 [05-12-2003].

Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. Columbia University Press: Columbia.

Lakoff G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh the embodied mind and its challenge to Western thought.* New York: Basic Books.

Muraro, L. (1995). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas.

____(2001). "El concepto de genealogia femenina."

http//www.creatividadfeminista.org/articulos [10-06-2002].

Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra / Instituto de la Mujer.

Salvador, V. (2003a). «Cos i mirada en l'escriptura de la dona: la literatura segons M. M. M.» *Professor Joaquim Molas. Memòria, Escriptura, Història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona P. 931-946.

Stanton, D. C. (1986). «Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva.» *The poetics of Gender*. Nancy K. Miller (ed.). Columna: Columbia University Press P. 157-177.

1. Hem usat les sigles *PRV* per referir-nos al llibre *La passió segons Renée Vivien* (Barcelona, Columna / Proa, 1994), les altres obres han estat citades, també mitjançant sigles, pel títol del poemari i s'ha consultat l'edició de Tres i Quatre (*Llengua abolida*, València 1989) que aplega tota la seva obra poètica a l'excepció de *Raó del Cos*. Les sigles usades per referir-se als volums publicats dins *Llengua abolida* -que es presenten després de la paginació a títol informatiu- són les següents: Cau *de llunes* (*CL*), *Bruixa de dol* (*BD*), *Sal oberta* (*SO*), *Escarsers* (*Es*), *La germana, l'estrangera* (*GE*), *Terra de mai* (*TDM*), *Desglaç* (*De*).



Diferència i/o normalització: la poesia catalana dels darrers trenta anys

MARIA-MERCÈ MARÇAL I LLUÏSA JULIÀ

Justificació

Aquest breu assaig sobre poesia catalana contemporània, descrita entre els anys setanta i els noranta tot i la introducció panoràmica més àmplia, és fruit de nombrosos dies en què entre la tardor de 1996 i la primavera de 1997 Maria-Mercè Marçal venia a casa meva i discutíem llargament sobre poesia, sobre poesia catalana i sobre la situació de la dona poeta. Sens dubte, en parlar de molts dels conflictes, Maria-Mercè Marçal es descrivia a ella mateixa, encara que habitualment no portéssim la conversa al terreny estrictament personal. Ella hi havia reflexionat llargament i n'havia estat protagonista des de la fundació dels Llibres del Mall. Si va recórrer a demanar-me que en parléssim conjuntament crec que va ser fruit de les circumstàncies, i de la confiança. Joana Sabadell l'havia convidada a participar en un llibre d'assaig col·lectiu sobre poesia peninsular —gallega, basca, asturiana, castellana— i Maria-Mercè devia considerar més viable fer-ho conjuntament mentre seguia els distints tractaments mèdics. Després de parlar-ne i donar-li voltes i més voltes, de cercar articles, antologies i arguments, vam escriure aquests text fet de fragments d'una i de l'altra. La versió castellana va aparèixer l'any 1999 en el volum titulat *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad* (Madrid, Ensayos Júcar, 1999), però el text català, pel qual es va interessar en un primer moment Oriol Izquierdo, llavors responsable d'Edicions Proa, va restar inèdit. I així ha continuat fins ara. Han passat deu anys i, doncs, el panorama poètic ha canviat, sobretot han desaparegut força poetes importants mencionats en l'article, des de Joan Brossa a Maria-Àngels Anglada, Guillem Viladot i Miquel Martí i Pol o Jordi Sarsanedas, entre d'altres. I, és clar, la mateixa Maria-Mercè moria el 1998 deixant un buit important en la nostra tradició poètica. Per altra banda, noves veus que sols apuntaven s'han donat a conèixer o consolidat. Però tot i el desfasament dels darrers anys sobre els quals no parla el text, penso que l'anàlisi poètic i cultural que s'hi traça conserva tot el seu interès. Al contrari, potser la major perspectiva històrica hi afegeix nou valor.

Lluïsa Julià

Barcelona, 5.12.2006

La nostra posició: una mirada de dona

A primer cop d'ull, allò que sorprèn més a dues dones que es proposen d'oferir una panoràmica de la poesia catalana d'aquests darrers anys, sense caure en la fal·làcia del punt de vista ''neutre'' —és a dir, sense oblidar que són dones— és l'abassegadora preponderància masculina en els diferents nivells públics de la poesia durant aquest espai de temps; de fet, és més o menys similar a l'existent des de principis de segle o fins i tot a finals del segle passat. Per poder parlar realment en termes de "sorpresa" ens cal fer una operació dràstica de descontextualització respecte de la nostra experiència quotidiana i d'apostar per una posició estratègica d'ingenuïtat radical; és a dir, creure que una nova realitat respondrà, aproximadament, a allò que es deriva d'uns aprioris culturals relativament nous: en concret, la premissa que concedeix teòricament al sexe femení les mateixes capacitats intel·lectuals, i, doncs, poètiques que als seus congèneres mascles. La sorpresa s'intensifica encara si tenim present que aquest darrer quart de segle ha vist l'eclosió del nou feminisme (Jornades catalanes de la dona del 76) concomitant amb la incorporació massiva de les dones al camp laboral. I que això s'ha donat especialment en societats industrialitzades com la nostra. Sembla, doncs, que la poesia catalana —o si més no els seus espais selectes, com si diguéssim el nostre parnàs nacional— funciona amb una certa autonomia respecte de la societat que l'envolta i és aparentment insensible a les fissures que han començat a clivellar l'ordre simbòlic patriarcal. No és una situació que li sigui privativa: ens temem que una comparació amb les altres cultures peninsulars —especialment les més institucionalitzades, la castellana i la portuguesa, totes dues emparades per un estat- ens duria a unes apreciacions no gaire diferents. Sí que ens sembla, però, sensiblement distint el cas de la poesia gallega, per raons que caldria analitzar detingudament i, encara més, el de la poesia en bable —on l'ideal meitat-meitat sembla complir-se al peu de la lletra en les poques síntesis valoratives i antologies existents.[1] En aquest aspecte, doncs, la poesia catalana sembla arrenglerar-se amb les cultures més institucionalitzades —les que compten amb un estat que les assumeix com a pròpies— més que no pas amb les que, dins de la mateixa península ibèrica, podríem anomenar "perifèriques", amb les quals comparteix en la majoria dels altres aspectes aquesta condició d'ex-centricitat.[2]

Aquesta preponderància masculina, d'altra banda, s'acreix com més restringit és el nivell de selecció. Ens és impossible de saber quins són els percentatges en el pla de l'escriptura,[3] però sabem que en el de la publicació les dones-poeta constitueixen entorn del 20-25%; mentre que en el de les antologies, recitals, presència pública en taules rodones, mitjans de comunicació, premis, etc. sol oscil·lar entre un 0 i un 10%, és a dir, se sol limitar en el millor dels casos a la presència de la "dona per mostra" o ''dona coartada''.

No és la nostra intenció retreure aquestes xifres amb la idea de reivindicar (a qui?) unes quotes mínimes, com s'ha fet en política, sinó simplement, la de presentar un fenomen objectivable com a indici i com a símptoma. Com a indici ben fiable del manteniment en el present, sense variacions substancials d'una situació tradicional on el femení és, de facto, exclòs i, doncs, només acceptat des dels centres de poder cultural, en tant que confirma la regla. Com a símptoma d'una situació endèmica on la regla —la ''normalitat "— és l'endogàmia poètica masculina. On fins i tot les poetes més acceptades —una minoria— són pràcticament exemptes d'autoritat i, doncs, difícilment poden incidir de forma significativa en l'elaboració del canon. Si, d'una banda, són sempre jutjades amb la mesura i segons els paràmetres de *l'altre*, els seus propis judicis —sobre el valor d'altres poetes, per exemple— no tenen repercussions més enllà dels marges: resten, doncs, des de l'òptica dominant, valoracions invisibles sobre autores invisibles.

La invisibiltat, aquesta característica que ha acompanyat les accions de les dones en la història, continua essent, doncs, la nota dominant, en el nostre panorama. I no només en el nivell de la transmisibilitat, sinó ja en el present.

Aquesta situació, agreujada per la mancança de plataformes literàries pròpies d'una certa consistència, a part de les dificultats ja esmentades d'accés als canals habituals, converteix la majoria d'obres de dones en les grans desconegudes per part d'aquells que sí incideixen en l'elaboració del cànon.

No descartem que aquesta situació pugui tenir, sobre les obres de les mateixes poetes, repercussions limitadores i esterilitzadores, d'incentivació del mimetisme cap als models imperants masculins bé, d'autocensura, amb la qual cosa el cercle pot arribar a esdevenir viciós. Si fan una obra "'diferent" s'arrisquen a no ser vistes; si és "igual'" serà considerada supèrflua. Vet ací l'atzucac.

Aquest esbiaixament androcèntric pot resoldre's, a l'hora de fer una panoràmica de conjunt, només amb un afegit? És a dir: n'hi ha prou inserint més noms de dona en els apartats habituals que la crítica ha anat establint sobre el període objecte de la nostra focalització? El cert és que, en situar el punt de vista en el lloc *altre* que el de l'òptica dominant, apareixen amb una gran nitidesa els mecanismes que des del poder generen el binomi selecció-exclusió, similar al que abans hem esmentat centre-perifèria. I així veurem com aquesta oposició, centre/perifèria —el primer marcat positivament mentre el segon esdevé sinònim de minoritari, secundari, negligible— no només comporta desigualtat a partir de la diferència de sexes, sinó que informa la dinàmica cultural "dins la qual es troba immersa la poesia en la seva totalitat. Aquesta constatació ens servirà per sintetitzar i perfilar tres aspectes —que, evidentment, en la realitat es troben interrelacionats d'una forma complexa— del panorama que analitzem de la poesia catalana:[4]

1) La posició nuclear (com acabem d'apuntar) de la poesia escrita per l'home enfront de la situació marginal de la poesia femenina.

2) La repetició d'aquest esquema en el terreny geogràfic —en l'àmbit de Països Catalans. Dit d'una altra manera, la centralitat de la Catalunya oriental —especialment Barcelona— respecte de les produccions d'altres comarques, i no diguem de les Illes Balears i del País Valencià, que restaran sempre "perifèriques", malgrat la vitalitat de moltes de les manifestacions.

3) L'entronització per part de la crítica i els centres de poder culturals, en cada moment, d'una estètica principal i per damunt d'altres propostes poètiques considerades secundàries, col·laterals, negligibles, tal com veurem més endavant.

L'obsessió normalitzadora

Tots aquests aspectes segurament no són gaire diferents d'allò que podem detectar en la majoria de literatures escrites en les anomenades "llengües cultes": aquelles que compten amb tradicions poderoses, eficaçment institucionalitzades des dels segles XVII-XVIII. I, per tant, la nostra visió s'arrengleraria simplement al costat de les veus que han qüestionat els diversos cànons existents des de postures crítiques amb l'etnocentrisme, el classicisme, el racisme o l'androcentrisme, etc. Però allò que ens ha cridat l'atenció és el manteniment —fins a l'exacerbació en el cas de la poesia, que és el que ens ocupa—, d'aquest esquema en una cultura com la catalana que, si apliquem les mateixes premisses a nivell global, resta tota ella confinada en els marges. És a dir, la pròpia condició històrica de literatura i de cultura minoritzada no sembla haver servit per a activar una desconfiança radical cap als mecanismes d'exclusió/selecció de les "grans cultures" i articular-ne una visió crítica, sensible a la importància de les diferències, sinó que ha generat fonamentalment una voluntat de mímesi que se sol vehicular a través del concepte de ''normalització". Darrera d'aquest mot no només hi sol haver el desig d'una legítima i necessària obtenció de mitjans per a un desenvolupament present i futur viable, sinó una aposta per uns models concrets ja existents —els d'aquestes " grans cultures"— que només caldria reproduir a escala. Com si aquesta fos l'única possibilitat de supervivència possible.[5]

Aquest objectiu, al marge de l'opinió que com a tal ens mereix, esdevé dia a dia més inassolible, a causa de diversos factors com: l'absència d'un estat propi, la progressiva minusvaloració de la cultura literària

per part dels centres de poder polític —a conseqüència de la pèrdua de pes social d'aquesta en benefici de la cultura de la imatge—, el menyspreu per part de les televisions autonòmiques cap al fet literari, la precarietat de la premsa en català[6] i l'aposta cada cop més descaradament ''castellanista " de la premsa barcelonina en llengua castellana. Tots aquests factors específics, entre d'altres, s'afegeixen al hàndicap que suposa l'abast demogràfic modest de l'idioma —una característica que, en els moments de l'"aldea global", comporta ja una problemàtica important.[7]

L'aspiració a una "normalitat" que sempre sembla allunyar-se en l'horitzó té diverses repercussions, la primera de les quals és una gran ambivalència pel que fa al propi "fet diferencial". Si d'una banda escriure en català suposa implícitament una clara afirmació de la diferència[8] enfront de la pressió assimilacionista espanyola, d'altra banda, com en qualsevol col·lectiu minoritzat que pren com a mesura la dels grups hegemònics, hi ha un auto-odi latent, que de vegades es manifesta com a tal,[9] i d'altres a través del seu negatiu fotogràfic, el cofoïsme. Un i altre com a dues d'una única moneda: l'automoderació del desig. Aquest sentiment d'inferioritat és compensat amb la magnificació d'uns quants noms, d'uns quants autors —molt pocs, això és essencial— als quals es concedeix la virtut de ser "homologables", han adquirit o semblen incorporables, al que podríem dir, amb Bloom, el "cànon occidental". Ells sols foren, en certes visions, la justificació i redempció última de la nostra existència. Com que no fóra versemblant que en una cultura demogràficament modesta, aquests siguin gaires, cal actuar amb "un rigor extrem" i cal "tallar molts caps".[10] Així apareix l'obsessió pel cànon, amb el seu doble aspecte de restringir i de fixar, i amb la seva vocació d'establir jerarquies i d'institucionalitzar-les. I amb la conseqüent consolidació de perifèries que només hi tenen accés en forma d'exemplars per mostra.

Una altra forma d'homologació emotivament compensadora passaria per assumir l'estètica que en un moment donat és l'hegemònica en una de les "grans cultures" —singularment l'anglosaxona— i en certa manera deixar reduïda la diferència a l'estricte fet lingüístic que, per tant, desapareixeria sense deixar rastre en una hipotètica traducció.[11]

La voluntat de normalització no només té, a veure amb el que podríem anomenar el mercat simbòlic, és a dir aquella instància que regula els valors a partir de consideracions de tipus estètic, ètic, ideològic, etc. Sinó que també té a veure amb el mercat real. Ser una cultura "normal" implica unes editorials "normals", escriptors ''normalment'' professionalitzats, etc. En aquest marc, apareix com a "anormal'' el pes que la poesia ha tingut, en relació amb els altres gèneres literaris, d'ençà de la Renaixença. És a dir la voluntat de "normalització'' implica un procés de minorització de la poesia dins de la literatura catalana desconegut fins ara.[12] Això no vol dir només que els llibres de poesia es venguin poc, és a dir que tinguin —fora de comptades excepcions— un públic petit —om succeeix en la majoria de cultures occidentals— sinó que aquest fet sembla afectar de forma progressiva el prestigi del gènere i el lloc essencial que històricament havia ocupat en el conjunt de la nostra cultura. Perquè és fonamentalment des de la solidesa de la tradició poètica que es pot parlar de continuïtat en els vuit segles de literatura catalana.

De la represa moderna a la construcció del cànon

No cal remuntar-nos a l'Edat Mitjana, amb les obres fundacionals de Ramon Llull i Ausiàs March. Després de tres segles poc brillants, coincidents amb la progressiva pèrdua de la independència política, el ressorgiment que va suposar la Renaixença romàntica, durant el segle XIX, va tenir en la poesia el seu motor bàsic i en el concurs poètic dels Jocs Florals la seva plataforma principal.[13] En aquest procés —a diferència del cas gallec coetani— les dones (com és el de Pepa Massanés o Dolors Montserdà) hi tindran un paper real però secundari; de menys vitalitat, com passa a les Illes Balears i el País Valencià, ja que l'impuls bàsic és a Catalunya.[14]

El fenomen culminarà amb la figura de Verdaguer, un poeta genial, estèticament anacrònic respecte de la poesia del moment a les "grans literatures'', però extraordinàriament popular. El Modernisme, que obre i tanca el segle, suposarà un gran eixamplament d'horitzons, un impuls vitalíssim d'aprofundir en les pròpies arrels —allò que en la terminologia de l'època s'anomenava ''ànima catalana''— i alhora d'obrir-se a Europa, a ''la llum que ens ve del Nord", en mots de Joan Maragall. L'originalitat d'aquest moviment —que en el camp de l'arquitectura dóna una figura de les dimensions de Gaudí— té en Maragall i en la seva personalíssima versió del simbolisme, un exemple diàfan. Si el Modernisme suposa, com el seu nom indica, un esforç per atènyer la modernitat, el perill d'un mimetisme excessiu va ser conjurat pel ferment neoromàntic i, doncs, exaltador de diferències i d'individualitats personals i col·lectives que li fou consubstancial. Amb el Noucentisme, que suposa una aposta per un nou classicisme, apareix per primer cop en la literatura catalana contemporània una ferma voluntat programàtica, institucionalitzadora i canalitzadora —excloent, per tant— amb un dirigisme estètic i ideològic que coincideix amb la primera ocasió de fer política cultural catalana des del poder.[15] És d'aquí que arrenca el somni de "normalització" que arriba fins al present, tot i que en aquell moment fa significar un impuls dinamitzador importantíssim.[16] La poesia hi va ser, d'altra banda, el gènere literari dominant, coincidint amb l'entusiasme lingüístic del moment.[17] D'altra banda, la màxima figura d'aquest moviment, Josep Carner, esdevindrà amb el temps, com veurem més endavant, una de les figures centrals del cànon poètic. Obra dels noucentistes és la valoració preferent, entre els seus antecessors, d'una sèrie de poetes de Mallorca en els quals veiem prefigurada la seva aposta clacissista i que seran englobats sota l'epígraf d'Escola Mallorquina.[18]

Del Noucentisme, amb influències cada cop més importants del Postsimbolisme europeu, arrancarà la generació posterior: La de Carles Riba, Marià Manent, Clementina Arderiu, Tomàs Garcés..., i el rossellonès, Josep Sebastià Pons. El mestratge de Riba serà fonamental per a poetes que com, Màrius Torres, Bartomeu Rosselló- Pòrcel, Rosa Leveroni o Joan Vinyoli, neixen a la segona dècada d'aquest segle i veuran la seva joventut marcada pel trauma de la guerra civil i l'esfondrament estrepitós del somni de la Catalunya Ideal. Paral·lelament a la generació de Riba, coneguda sovint com a neu-noucentista, apareixeran les avantguardes, de la mà de Joan Salvat-Papasseit i Josep M. Junoy, fins a culminar en la figura extraordinària de J.V. Foix.[19] A cavall entre totes dues tendències, l'obra poètica de Joaquim Folguera —estroncada com les de Salvat, Rosselló-Pòrcel o Màrius Torres, en plena joventut—, és avui menys considerada que la seva obra crítica; sobretot el seu volum *Les noves valors de la poesia catalana* (1919), que constitueix un intent d'avaluació amb voluntat canònica que exercirà una influència essencial fins als nostres dies i contribuirà a consolidar el punt de vista noucentista sobre la poesia catalana des de la Renaixença.

El desenllaç de la guerra civil amb el triomf del franquisme abocarà tota la cultura catalana en pes a l'exili o a la clandestinitat. Ben aviat, però, la resistència interior, tant lingüística com literària, s'articularà entorn del mestratge indiscutit de Carles Riba, la qual cosa significarà fins a la mort d'aquest una continuïtat estètica amb la poesia d'avantguerra, al menys en les seves línies més dominants. El corrent avantguardista aflora també de nou amb la revista "Dau al Set'" (1948-1956), on al costat de pintors com Antoni Tàpies, Josep Tharrats, Modest Cuixart i Joan Pons apareix una altra figura excepcional, la del poeta Joan Brossa.[20] Com ja havia succeït abans, aquest moviment, a diferència del que s'esdevé en el camp pictòric continua essent marginal en el món poètic i literari.

Del "realisme crític" a la "poesia de l'experiència". La poesia dels anys seixanta

Si la mort del poeta i mestre Carles Riba (1959) tancava una època de predominància de la poesia postsimbolista, l'any següent, el 1960, es publiquen *La pell de brau* de Salvador Espriu (1913-1985) i

Vacances pagades de Pere Quart (pseudònim de Joan Oliver, 1899-1986), dues obres que poc després prenen una rellevància més política i social que poètica en esdevenir estendards públics de lluita per les llibertats democràtiques sota la dictadura franquista, sobretot des de l'eclosió de joves cantautors que els musiquen i popularitzen les seves lletres entre les noves generacions. Com Blas de Otero o Gabriel Celaya en la poesia castellana, Gabriel Aresti en llengua basca i Celso Emilio Ferreiro en gallec, aquests reculls d'Espriu i Pere Quart esdevenen el paradigma de la nova escola poètica anomenada "realisme crític", "social" o "històric". [21]

En efecte, el 1963 els crítics Josep M. Castellet i Joaquim Molas publiquen l'estudi antològic *Poesia catalana del segle XX*, en què seguint les directrius ideològiques europees del moment (Gramsci o Brecht) aposten decididament per la nova poesia realista i històrica en detriment d'altres poètiques. Es tracta de posar la paraula al servei de la col·lectivitat i, doncs, es demana al poeta un llenguatge directe, col·loquial i entenedor; s'aboga per una temàtica cívica, quotidiana i racional, mentre es critiquen els llenguatges simbòlics, per difícils o críptics, així com els més experimentals per poc compromesos amb la realitat social. [22]

Ben aviat, en la segona meitat de la dècada, es produeix la reacció contra aquesta funció únicament social de la poesia. El poeta i crític Gabriel Ferrater (1922-1972) arrenglera el realisme al costat de les altres *formes* poètiques.[23] Ferrater no trenca amb el realisme, ni amb la narrativitat del poema, però la posició moral del poeta es desplaça al terreny intimista, personal i eròtic. A més, Ferrater, personalitat que desperta una gran admiració i que irradia seducció, exerceix el seu mestratge sobre la generació de joves poetes universitaris. La seva visió de la pràctica poètica i l'anàlisi de la tradició catalana signifiquen un punt d'inflexió decisiu per a l'establiment del cànon poètic català i per a l'evolució de la poesia catalana dels últims trenta anys.

Sota el mestratge de Ferrater s'inicia el que més tard s'ha anomenat "poesia de l'experiència",[24] concepció poètica consolidada en l'actualitat com la de més prestigi i difusió, i que té els seus primers models en els representants més coneguts del Grup de Girona, Narcís Comadira i Salvador Oliva, als quals s'afegiran, per amistat i afinitats estètiques, Marta Pessarrodona i Francesc Parcerisas. En les seves classes i conferències, Ferrater basteix la línia poètica que ell considera central de la poesia catalana del segle XX —Carner, Riba i Foix— i els eleva a la categoria de clàssics. Es produeix així una novetat important perquè per primera vegada la tradició pròpia recent es veu susceptible d'exercir un clar mestratge.

Una cosa són, però, les figures canòniques acceptades i, una altra de molt diferent els models actius. Perquè si com manifesta Comadira, Ferrater els deia que llegissin Carner i Foix i fessin sonets[25] —i per tant Riba ja sols esdevenia una figura admirada— el cert és que tret de la forma poètica del sonet, els elements foixians basats en el surrealisme, la lírica medieval, l'exuberància lèxica i la posició central o nuclear del llenguatge no es troben en l'obra dels poetes de l'experiència. D'aquesta manera, doncs, Carner esdevé el gran poeta de la tradició moderna.[26] Es posa de relleu el seu domini de les formes mètriques, un cert llenguatge elegant, concís i ciutadà, el distanciament personal en l''enfoc temàtic, és a dir, el control dels sentiments i la racionalitat a través d'un punt d'ironia. Aquests aspectes posen en entredit qualsevol manifestació de l'irracional, tant en el vessant visionari de l'exaltació del món oníric propi de la línia avantguardista que representa Foix) com en l'expressió intensa de la vivència subjectiva ''en acte'', no modulada retrospectivament a través d'una reflexió objectivadora.[27] La pràctica poètica és, doncs, un exercici discursiu, entenedor com en el realisme històric, i narratiu en què el poeta fa una reflexió lúcida i escèptica sobre algun aspecte de la quotidiani tat, que té en la realitat aparent el seu punt de partida.[28] També exclou, doncs, tot experimentalisme basat en el llenguatge (poesia visual, concreta, fònica...)

Tot i el risc a simplificar, en línies generals, sembla que el Carner més transcendent i religiós del *Nabí*, el sotragat per experiències personals adverses i l'exili

com el postsimbolista són molt admirats, però no exerceixen una influència tan activa en els poetes de l'experiència. I, ens referim ara també als altres poetes que al llarg dels anys vuitanta s'han anat incorporant per coincidència generacional o per més o menys proximitat estètica -pròpia o vista pels crítics- a aquesta pràctica poètica.

En aquest sentit s'assimilen al grup Feliu Formosa i Joan Margarit, tots dos nascuts en la dècada dels anys trenta, però que no es donen a conèixer fins més endavant: Formosa en la dècada dels setanta i Margarit en la dels vuitanta.[29] Provinent del realisme històric des de la tradició alemanya (Holderlin, Rilke, Trakl o Brecht) i amb un compromís polític explícit, Formosa ha evolucionat cap a una reflexió personal en la línia pessimista i escèptica de Ferrater. Joan Margarit, en canvi, es dóna a conèixer en llengua castellana i no és fins als anys vuitanta que publica en català i amb poc temps una obra extensa amb la qual aconsegueix reconeixement. Un altre cas és el de l'eivissenc Antoni Marí, company de generació amb Comadira i Parcerisas, que cal posar en relació amb una línia provinent del neoromanticisme alemany. No es dóna a conèixer fins ben a finals dels anys setanta. Altres poetes que mantenen estrets vincles amb l'estètica de l'experiència i que pertanyen a generacions posteriors són, entre l'experiència i que pertanyen a generacions posteriors són, entre d'altres, Pere Rovira, Jaume Vallcorba Plana i Antoni verds. En l'altre extrem, entre les generacions més joves que s'inscriuen en aquesta línia, cal afegir-hi el poeta i editor Àlex Susanna que, entre altres coses, comparteix una clara predilecció per la poesia anglosaxona moderna d'Eliot, Auden, Lowell o Graves que, en molts casos, han traduït.[30]

La poesia dels anys setanta i La generació "Llibres del Mall"

Coincidint amb el trencament ideològic generacional que es produeix en la societat catalana fruit, en part, del ressò del maig francès (1968) i també de les expectatives democràtiques dins l'Estat espanyol, a principis dels anys setanta diversos actes i recitals poètics multitudinaris conflueixen amb l'aparició d'una nova generació poètica: la dels joves universitaris nascuts a principis dels anys cinquanta. Ja el mateix any 1970 té lloc el Ier Festival Popular de Poesia Catalana que recull tendències ben diverses que s'allunyen definitivament de la poesia cívico-política compromesa i el 1973, a la Universitat Autònoma de Barcelona, se celebra un recital en homenatge a J.V. Foix (que hi assisteix) l'obra del qual creuen injustament bandejada.

Cal tenir en compte també altres elements que hi conflueixen i que fan canviar decisivament el panorama líric. En primer lloc, poetes de generacions anteriors a la guerra civil i de signe ben distint es consoliden a partir d'edicions d'obres completes o llibres significatius. Ens referim principalment i per ordre cronològic al postsimbolista d'ascendència ribiana Joan Vinyoli (1914-1985),[31] a Josep Palau i Fabre (1917) i a Joan Brossa (1919-1998) de línia avantguardista i experimental, al valencià Vicent Andrés Estellés (1924-1993), versàtil i polèmic, aferrissadament antiintel·lectual i amb ressons del poeta xilè Pablo Neruda i al fins aleshores realista Miquel Martí i Pol (1929-2003), que més endavant evoluciona cap a una poesia lírica i existencial.[32] En segon lloc, Pere Gimferrer (1945), poeta de la generació que es dóna a conèixer als anys seixanta i ja consagrat en castellà, inicia la seva trajectòria poètica en llengua catalana: s'inscriu en l'avantguardisme postsurrealista, filiació que, profusament culturalista, fa congeniar amb una imatgeria d'arrel barroca i simbolista. En tercer lloc, les noves promocions universitàries s'organitzen al voltant de col·leccions poètiques independents creades per ells mateixos i entre les quals pren un relleu de representació generacional les edicions de ''Llibres del Mall".[33]

La col·lecció poètica ''Llibres del Mall" va ser creada el 1973 pels joves Ramon Pinyol, ànima del projecte. Maria-Mercè Marçal i Xavier Bru de Sala.[34] Reconeixien el mestratge de Joan Brossa, tenien com a lema l'obertura a totes les tendències poètiques i volien brindar la possibilitat de publicar als joves

autors que difícilment trobaven espai en les col·leccions existents.[35] A més, insistiren a establir relació amb els joves poetes del País Valencià i de les Illes Balears, és a dir la major part dels Països Catalans, els quals publicaren en la col·lecció. Conceben la poesia com a experimentació, una exploració en què la solidesa formal i la riquesa lèxica no estan renyides amb el joc i la màgia del mot, la sorpresa semàntica i una certa mística del llenguatge que cal relacionar amb simbolistes com Rimbaud i Mallarmé. A més, s'interessen pel llenguatge de les altres arts. Sobretot el de la pintura d'Antoni Tàpies i Joan Pere Viladecans.[36]

De l'extensa nòmina de poetes que van donar-se a conèixer i publicar a "Llibres del Mall'' entre 1973 i 1988, any en què l'editorial fa fallida, es dedueix la importància central d'aquesta col·lecció per a la poesia catalana de les dècades dels setanta i vuitanta i la riquesa i diversitat de les propostes tot i l'etiqueta que reberen de ''formalistes" i un cert desprestigi posterior en interpretar la pluralitat com a desgavell. Així, entre els poetes de generacions anteriors reivindiquen Agustí Bartra (1908-1982) i són els artífex de la consagració de Miquel Martí i Pol, però també van publicar obres de línia ben divergent com la del mateix Salvador Espriu.[37] Pel que fa als joves, ofereixen l'oportunitat de publicar a poetes d'evolució estètica tant diversa com el primer Susanna o l'iconoclasta mallorquí Josep Albertí.[38] A més, alguns poetes posteriors de la generació —o potser millor promoció— dels vuitanta també publiquen els seus primers reculls en "El Mall".

També destaca l'interès per la traducció d'obres de les cultures francesa, anglesa, alemanya, hebraica... Entre els autors que aparegueren cal destacar Rimbaud, traduït per Brossa, els Himnes a la nit de Novalis, Rilke, Blake, Coleridge, Wordsword, Gerard de Nerval...

De manera paral·lela, els poetes de la comarca d'Osona que s'havien agrupat a partir d'una antologia d'estudiants prologada per Riba ja el 1951 (i que per tant són generacionalment més grans), es donen a conèixer arran d' un homenatge dels poetes de "La Plana de Vic" a Martí Pol. Segimon Serrallonga (1930-2004), Lluís Solà (1940) i Víctor Sunyol (1955), entre els poetes més representatius, publiquen a partir dels anys setanta i tenen en la revista ''Reduccions" (1977) la seva plataforma pública. La revista pretén ser força eclèctica i recollir manifestacions de poesia de tots els territoris de parla catalana, així com la traducció i la crítica.[39]

Volatilització, consagració i mestratges en la dècada dels noranta

Si com posa de manifest l'escriptora catalana Carme Riera, les relacions o xarxes amistoses, el reconeixement d'un mestratge, les lectures compartides i una certa autopromoció o presència pública a través de publicacions conjuntes són alguns dels mecanismes que ajuden a crear un grup poètic, certament que tant la generació nascuda en la primera meitat dels anys quaranta —els iniciadors de la poesia de l'experiència— com la formada pels poetes dels inicis dels cinquanta —al voltant de Llibres del Mall— es van establir com a tals.[40]

A banda de les relacions personals i afectives que s'han teixit —i desteixit— entre alguns integrants d'aquests grups i que lògicament constitueixen una canalització important per al debat estètic. Les dues generacions han comptat amb els seus crítics i antòlegs que n'assenyalen la via evolutiva fins avui. Seguint un criteri cronològic, cal dir que a principis dels setanta, i des de les planes de la revista "Destino", Pere Gimferrer, poeta que per naixement caldria comptar entre la generació de Comadira, Parcerisas, etc., fa una aposta decidida pels poetes del grup del Mall, que sent propers estèticament. També Jaume Pont, poeta pertanyent al grup del Mall, escriu diversos articles situant les noves propostes i el 1980 publica, juntament amb Joaquim Marco, *La nova poesia catalana*. *Estudi i antologia.* El llibre marca una fita important que reprèn, des de pressupòsits ben distints, el panorama ofert el 1963 per Castellet i Molas. S'hi presenten els dos grups

poètics i s'assenyala als nascuts als anys quaranta com els iniciadors de la ruptura que ells consoliden sense cap ànim de bel·ligerància.[41] Però les coses han canviat molt des que el 1984 els dos antòlegs van publicar una edició ampliada en castellà de la mateixa obra i, sobretot, a partir del 1988 quan "Edicions del Mall" desapareix.

Això va significar l'enfonsament d'una plataforma importantíssima per a la publicació de nous valors, caracteritzada a més a més per una visió estètica que interpreta com a riquesa la diversitat de propostes. Si la lògica de les dates té algun sentit, és significatiu que pocs mesos després, durant el mateix 1988, el poeta de l'experiència Joan Margarit publiqui un article titulat "Gabriel Ferrater, punt de partida. Reflexió sobre la poesia catalana actual"[42] que suposa una voluntat de restablir l'ordre després d'aquest parèntesi, suposadament caòtic.[43] Així, amb voluntat de formular el cànon, Margarit fa un itinerari que es vol estructural per la poesia catalana moderna. En remarca les poètiques predominants en cada època: la ribiana en els anys cinquanta, la realista d'Espriu i Pere Quart en la dels seixanta i la ferrateriana i la dels seus successors, els poetes de l'experiència, d'ençà de la publicació de *Les dones i els dies* (1968).[44] Aquesta última poètica, la del "realisme líric", afirma, és "el corrent principal del riu" mentre que les altres estètiques són considerades secundàries.[45] Així, no sols es produeix la paradoxa que després d'establir com a molt "bones" algunes obres —com la del poeta noucentista Guerau de Liost— es considera que de no haver existit la poesia catalana no les hagués trobades a faltar (en aquest sentit sembla, ves per on, que anem sobrats de veus poètiques), sinó que es fa evident que les formes de figuració indicades en parlar dels anys setanta són, seguint el llenguatge de Margarit, "afluents" anodins, estètiques perifèriques no susceptibles de generar mestratge. Sota aquesta mirada restrictiva, tota la generació poètica Llibres del Mall esdevé, doncs, un bolet pansit.

De maneres i des de posicions diverses la poesia de l'experiència és la via que s'ha anat imposant al llarg de la dècada dels noranta com bé indiquen les antologies publicades.[46] A més, es produeix el fet que mentre els poetes —Gimferrer i Pont— propers al grup *del Mall*, han deixat d'exercir la crítica, els diversos estudis de Dolors Oller[47] i la seva recent antologia —*Deu poetes d'ara* (1996)— han facilitat la canalització teòrica necessària que garanteix la presència i l'estudi de l'obra dels poetes de la seva generació.[48] La seva antologia martiana l'any 1945 com a límit generacional i, doncs, no es pronuncia sobre els poetes posteriors, és a dir, el grup *del Mall* i les darreres promocions.[49]

Es pot argüir a favor d'aquest enfocament un fet indubtable: la poca presència en el món universitari i cultural i la manca de llibres publicats recentment de gran part del grup *del Mall*. Un cas de volatilització que demana una certa anàlisi però que no justifica la seva absència en el panorama poètic perquè, com ja ha demostrat reiteradament la història literària, pot haver-hi poètiques breus, fins i tot constituïdes per un sol llibre, o llargs períodes d'emmudiment que impliquin maduració i canvi d'orientació. L'obra d'un poeta no pot ser judicada negativament per un silenci, per perllongat que aquest sigui, tampoc ha de ser més ben considerada a causa de la prodigalitat de Partista, això seria cedir a criteris estrictament de mercat que, evidentment, existeixen i a portar la pràctica poètica al terreny d'una professionalització banalitzadora.[50]

Potser cal enquadrar la volatilització de moltes de les veus del grup *del Mall* en el concepte que tenien de la poesia. Vista com a experimentació i recerca i no com a mètode, i en connexió tant amb els simbolistes francesos com amb el surrealisme (només cal recordar un títol com *La poesia, és a dír la follía*, de Vicenç Altaió i Jaume Creus), algunes de les seves poètiques, arriscades i iconoclastes, havien d'esgotar-se aviat.[51] Altres, com Josep Piera, Miquel de Palol i Maria-Mercè Marçal s'han decantat, al menys momentàniament, cap a l'exploració en el camp narratiu i han publicat novel·les poètiques ben allunyades del realisme. Així i tot, la publicació recent de reculls poètics per part de Jaume Pont, potser el més prolífic del grup, Miquel Desclot i Miquel de Palol ha passat força desapercebuda.[52]

La institucionalització dels vuitanta i noranta. Incorporació de les promocions més joves

Des de 1984/85 han anat apareixent noves veus poètiques, majoritàriament de joves nascuts en els anys seixanta.[53] La seva irrupció es produeix bàsicament a través de premis, entre els quals destaca l'"'Amadeu Oller", fundat el 1964 per a inèdits i ara ja amb una llarga trajectòria, que ha donat a conèixer molts poetes joves, així com a través de les coedicions Associació de Joves Escriptors en Llengua Catalana (AJELC) i "Llibres del Mall". Potser per això, la primera línia resseguida sigui propera al grup del Mall, com indica David Castillo, poeta i crític d'aquesta darrera generació. Després, però, s'han dispersat en individualitats que prenen models ben diversos, preocupades pel domini de la forma. A *Ser del segle*. *Antologia dels nous poetes catalans* (1989), l'última antologia generacional, Castillo posa en evidència la desorientació generalitzada, fins al punt de remarcar que si "els teòrics dels setanta van utilitzar el terme eclosió per referir-se a aquells escriptors, possiblement ara s'hauria de parlar d'erupció."[54]

Com ja apuntàvem a l'inici d'aquest article, sembla que la institucionalització cultural dels vuitanta i noranta no ha suposat una bona canalització per a un gènere minoritari com la poesia (la "normalització" ha afavorit més la narrativa). Els grups independents i autònoms des de les generacions de postguerra han deixat pas a les editorials comercials que són les que decideixen les publicacions en relació directa amb els criteris dels nombrosos jurats de poesia local i comarcal. En aquest panorama exerceix una influència decisiva la figura del poeta-editor, que curiosament ha aparegut en els tres àmbits geogràfics dels Països Catalans, però que és evidentment al Principat i en la figura de poeta ja comentat Alex Susanna on pren un caràcter més institucional.

És més que preocupant que la via principal de promoció i publicació dels joves sigui a través del mecenatge d'ajuntaments que avalen els seus premis —després editats a la col·lecció "Crema" de l'editorial Columna— o que les editorials no s'arrisquin a publicar si no reben les subvencions institucionals. Darrerament, a més, les editorials segueixen una política de restricció de l'espai poètic, sigui fent desaparèixer col·leccions o produint en col·laboració amb d'altres empreses editores.[55] La tercera possibilitat que resta és, evidentment, l'autofinançament quan no existeixen influències concretes, relacions amb algunes editorials o amb crítics propers a aquestes.

Les perifèries geogràfiques. La situació al País Valencià i a les Illes Balears

Tot i que pertànyer a la perifèria d'una literatura ex-cèntrica (tal com l'hem definida a l'inici d'aquest article) implica una doble marginalitat endèmica —similar en aquest cas al que viuen en general les poetes i a despit d'haver donat grans figures literàries clàssiques i modernes. La situació d'hostilitat política i social en què es desenvolupen les parles catalanes d'aquestes terres fa que l'evolució de la poesia durant els anys que tractem tingui algunes particularitats. En primer terme el caràcter més netament reivindicatiu d'algunes de les iniciatives. I, en segon lloc, una major dependència de les editorials i obres poètiques desenvolupades en el Principat.[56]

Durant els anys seixanta, tant al País Valencià com a les Illes Balears, es va imposar el realisme crític d'Espriu i de Pere Quart tot i l'existència de referents propis. En efecte, a València, cal destacar la figura de Joan Fuster (1922-1992) poeta en la línia postsimbolista i reconegut pensador i assagista en tot el territori dels Països Catalans, així com el poeta ja citat Vicent Andrés Estellés. De fet, tots dos emmudeixen durant els anys seixanta, Fuster deixa d'escriure poesia per dedicar-se de ple a una anàlisi incisiva de la realitat; del seu mestratge neix el moviment de recuperació de la consciència lingüística i cultural al País Valencià. Al seu torn, Estellés no publica cap llibre durant un impàs de més de deu anys, de manera que quan es produeix l'eclosió de finals dels seixanta i principis dels setanta al Principat, les generacions de joves de València i les Illes estableixen relació amb el grup *del Mall* que,

com ja hem apuntat, va treballar per establir contactes amb les altres àrees geogràfiques. Potser per això, molts dels poetes valencians i illencs dels setanta i vuitanta publiquen els seus llibres a “Edicions del Mall” i comparteixen mestratges i concepcions poètiques. Mentre que la tendència de la poesia de l’experiència hi té una menor incidència.

A més del valor concedit a la imaginació i al llenguatge i de la tendència a l’irracionalisme d’arrel simbolista i surrealista, els poetes valencians dels setanta -Josep Piera, Joan Navarro, Salvador Jàfer, Gaspar Jaén i Urban[57] o Josep-Lluís Bonet,[58] molts dels quals també han deixat de publicar en l’última dècada- se senten fascinats pel retoricisme i culteranisme de Pere Gimferrer a qui veuen generacionalment més proper que no pas a la tradició valenciana que representava Estellés.[59]

Sempre amb un to reivindicatiu, la cultura valenciana en llengua catalana s’ha consolidat entorn dels “Premis Octubre”, d’actes anuals creats el 1971 per Eiiseu Climent (1940), deixeble de Fuster i fundador de l’editorial ‘’Tres i Quatre’’ (1968), i que compten amb la participació i ampli ressò de la resta del territori català. Al seu costat han sorgit altres editorials i col.leccions que permeten una certa institucionalització de la literatura en llengua catalana al País Valencià. Pel que fa a la poesia, cal citar Eds de La Guerra de Vicent Berenguer i Eds. Bromera, així com la col·lecció “Forest d’Arana”, recentment desapareguda. Portada pel poeta Pere Bessó, s’inicià des de les tertúlies setmanals al bar “Arana” de València de les quals ha sorgit la publicació” La Forest d’Arana” (1987-1996).[60]

Sens dubte un dels esforços més continuats per publicar poesia al País Valencià es deu al poeta Marc Granell (València, 1953). Juntament amb d’altres poetes de la seva generació, dirigí Edicions “El Cingle” (1981-1985) i, ja en solitari, les col·leccions Gregal-Poesia” (1986-1989), “Poesia” (1989-1997) de la Institució “Alfons el Magnànim” que ha donat a conèixer poetes joves i traduccions importants i “Germania’’’ (1991-1995), aquesta última ubicada a Alzira i sols adreçada a joves poetes inèdits. El panorama s’enriqueix amb d’altres iniciatives, d’abast més reduït, en d’altres ciutats del País Valencià com Alacant o Castelló. L’intent de sistematització generacional ha continuat amb l’antologia *Camp de mines. Poesia Catalana del País Valencià* 1980-1990 (1991) que recull les promocions dels anys vuitanta.[61]

Dues antologies aparegudes a Palma de Mallorca el 1972 —Poetes 72 i Temptant l’equilibri— enceten a nivell insular les dues vies que hem anat distingint en la poesia catalana de les últimes dècades; però mentre al Principat es donen de forma consecutiva, a les Illes Balears són coetànies. De fet, aquestes propostes estètiques ja es troben representades en el poeta Blai Bonet (1926), que recollint la tradició illenca de l’«Escola Mallorquina», inicia la seva obra de línia postsimbolista en relació amb els poetes castellans de la “Generació del 2” (com havia fet Baltasar Rosselló-Pòrcel), per després incorporar també el realisme crític dels anys seixanta. Una altra figura renovadora de l’«Escola Mallorquina» i que es mou entre el realisme i l’experimentalisme formal és Josep M. Llompart (1925-1993), també gran animador de la vida cultural illenca. És per això que tant Blai Bonet com Josep M. Llompart constitueixen una referència indiscutible en tota la poesia jove de les Illes. També cal citar el poeta Miquel Bauçà (1940-2005) que, amb una obra multiforme, es dóna a conèixer als anys del realisme històric, però que en la revisió dels seus llibres els tons intimistes l’han dut cap a posicions properes a la poesía de l’experiència (incorpora, per exemple, la regularitat mètrica), tot i tenir també alguns trets d’una poesia més visionària.

Amb franca sintonia amb el grup *del Mall*, alguns dels poetes més representatius de la renovació poètica posterior a les Illes Balears són Damià Pons, Damià Huguet, Biel Mesquida[62] i, sobretot, Josep Albertí (1950), màxim representant de la generació dels setanta. Albertí, juntament amb Angel Terron (1953) i Andreu Vidal (1959-1998), aquests dos últims de la promoció dels vuitanta i dels noranta respectivament, ha vehiculat la major part de projectes poètics a les Illes en les últimes dècades.[63] En destaquen les col.lecions de poesia “Tafal” i ‘’ La Musa Decapitada”, de signe surrealista i la revista “Blanc d’Ou”. També

cal citar la col·lecció “Guaret” dirigida per Damià Huguet. Encara més iconoclasta i contracultural és la revista “Neon de Suro” (1977) iniciada pel grup “Taller Llunàtic” —Rafael Jaume, Jaume Sastre, Tomeu Cabot...—, i “El Correu de Son Coc”, també de la mà d’Albertí, que ha desenvolupat una tasca crítica important, i que agrupa poetes i pintors amb tendències lligades al conceptualisme, la poesia visual o l’escriptura sígnica. Alguns d’aquests poetes han portat fins a l’extrem les seves propostes estètiques, la concepció abstracta i conceptual de la poesia, l’exaltació de la follia, el joc i l’irracionalisme en el tractament del món eròtico-passional.[64]

La línia més lligada a la poesia de l’experiència estava representada per alguns dels poetes que es van aplegar a *Temptant l’equilibri*, que no han continuat, però, com a grup. Potser hi juguen en contra les estretes relacions que al llarg del segle s’han establert entre Mallorca i Barcelona, de manera que alguns d’aquests poetes illencs s’han traslladat al Principat desenvolupant tasques lligades a la cultura o al món universitari.[65] Com a poeta, cal remarcar l’eivissenc Antoni Marí, ja comentat prèviament i que manté vincles estrets, amb el grup de la poesia de l’experiència.

A diferència del País Valencià, a les Illes manca una resposta mínimament unitària i consensuada de defensa de la llengua, i de la cultura, que es mou en nuclis i edicions molt minoritàries.[66]

Eclosió i represa de la tradició poètica femenina[67]

L’eclosió de la poesia escrita per dones, el seu accés a la publicació, és evident al llarg de la dècada dels 70, però en obrir els distints poemaris, a més del panorama positiu, ric i frondós que ofereixen, es posa de manifest certes anomalies fruit de circumstàncies extraliteràries que cal tenir en compte.

En primer terme la coincidència, en el moment de començar a publicar, d’escriptores nascudes abans de la guerra amb d’altres de la immediata postguerra i, en un tercer grup, de joves mostra les circumstàncies adverses —històriques personals...— que s’han hagut de superar per arribar a la publicació. És a dir, constatem una anomalia generacional que alguns dels exemples més cridaners ens ajudaran a explicar, El jurat del premi “Carles Riba” (sens dubte un dels més prestigiosos de poesia) de l’any 1983 descobria un nou valor en el recull *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984), que resultà ser d’una poeta que s’estrenava. Felícia Fuster (Barcelona, 1921), però que en aquell moment tenia seixanta-dos anys, I del pròleg, en contra de la lògica dels rellotges, se’n feia càrrec Maria-Mercè Marçal (Ivars d’Urgell, 1952). Un altre exemple: els mots proemials de Marta Pessarrodona (Terrassa, 1941) —una de les poetes més conegudes—, que avalen *Paraules no dites* (1981), el segon llibre de Montserrat Abelló (Barcelona, 1918), en aquell moment una autèntica desconeguda.[68]

Sens dubte, la causa d’aquesta anomalia cronològica en l’accés al públic cal buscar-la en la condició de dona i la situació social femenina que es viu en el país en els anys més durs del franquisme. A excepció de Maria Beneyto (València, 1925) que treu llibres d’un cert ressò durant els 50-60, però que després deixa de publicar en català fins a *Vidre ferit de sang* (1977), la resta de poetes nascudes abans o durant la guerra civil no comencen a publicar fins a finals dels anys 70; agrupar-les amb les de generacions posteriors seguint la data d’edició dels seus llibres voldria dir no tenir en compte que han viscut en l’adolescència i la joventut situacions existencials tan diferents com, d’una banda, la guerra civil i, en algun cas, l’exili i, de l’altra, pel que fa a les més joves, el maig del 68 o el Judici de Burgos. Així, doncs, les poetes més emblemàtiques de la primera generació són: Renada-Laura Portet (St. Paul de Fenouillet, Catalunya-Nord, 1927), Carme Guasch (Figueres, 1928-1998), Maria Oleart (Barcelona, 1929-1996), Maria Angels Anglada (Vic, 1930-1999), Rosa Fabregat (Cervera, 1933), Zoraida Burgos (Tortosa, 1933), Quima Jaume (Cadaqués, 1934-1993) i Olga Xirinachs (Tarragona, 1936), totes elles en plena activitat fins a la mort.

També cal remarcar les poques afinitats estètico-literàries que presenten entre elles. Això podria imputar-se, a banda de les raons ja adduïdes, a la seva dispersió i aïllament o al fet de viure ben

allunyades, sovint també geogràficament, dels centres de poder.[69]

Les poetes corresponents al que hem anomenat generacions poètiques dels seixanta i dels setanta (nascudes els 40 o els 50, respectivament), algunes de les quals han publicat abans de les que hem anomenat ‘’primera generació”, marquen un punt d’inflexió important, bàsicament perquè es troben inserides, si més no parcialment, en els cercles literaris masculins, sovint des dels anys universitaris. Això, però, com hem indicat al començament, les situa en una posició complexa. L’actitud generacional de rebuig dels models materns, en l’ordre familiar i social, seguint l’emancipació de tall masculí dels 60-70, porta a una nova situació força contraditòria, la de l’”orfenesa” literària materna. La posició es recondueix amb l’eclosió del nou feminisme que posa en evidència la necessitat de rescatar les poetes avant-passades dins l’elaboració d’una genealogia femenina de la cultura.

Això reclamava un activisme i una militància per recuperar la pròpia tradició, tasca en què han incidit notòriament Marta Pessarrodona i Maria-Mercè Marçal, ja citades, i les valencianes Teresa Pascual (1952) i Anna Montero (1954), que publicaran més tardanament, ja en la dècada dels 80. Es reivindica la tradició poètica escrita per dones des de pròlegs, antologies, crítica o assaig. En primer terme Maria-Antònia Salvà (Palma de Mallorca, 1869-1958) i Clementina Arderiu (1889-1976), les primeres poetes modernes l’obra de les quals, tot i el reconeixement de què gaudien entre els intel·lectuals i crítics de la seva generació quedà, a poc a poc, estigmatitzada amb el qualificatiu de “femenina” i, doncs, de ‘’poesia menor”. En segon lloc es recuperen noms absolutament desconeguts fins fa ben poc com el de Simona Gay (Ille-sur-Têt, Catalunya-Nord, 1898-1969) i Cèlia Viñas (Lleida, 1915-1954). Certament que la no existència de cap gran poeta reconeguda com a “clàssica” en la tradició catalana —cosa que sí trobem en la prosa amb Caterina Albert (Víctor Català)— ha dificultat enormement el reconeixement de l’espai de les poetes en la lírica contemporània. Perquè tampoc trobem cap poeta consagrada més recentment i que actuï com a punt de referència, cosa que sí es produeix novament en la prosa amb Mercè Rodoreda i Maria-Aurèlia Capmany. Rosa Leveroni (Barcelona, 1910-1985), la poeta més coneguda de les nascuda ja el segle XX, torna a ser considerada menor.[70]

A desgrat de les consideracions negatives i del desconeixement, les poetes nascudes als anys quaranta —Josefa Contijoch (1940), Montserrat Manent (1940), Marta Pessarrodona (1941), Mari Chordà (1942), impulsora des de l’inici de LaSal Edicions de dones, Coloma Lleal (1944-1992)...— i les dels cinquanta —a les ja citades i més representatives cal afegir-hi com a mínim Teresad’Arenys (pseudònim de Teresa Bertran, 1952), dins una estètica propera al Grup del Mall— ofereixen un enriquiment important del panorama poètic perquè la seva poesia, molt més que la dels companys de generació masculins, tracta temes nous o presenta perspectives innovadores en el tractament de temes tradicionals de la poesia, com és el cas de l’amor.

Els conflictes actuals home-dona hi apareixen amb més evidència, els temes tradicionalment femenins, fins ara poc presents en la poesia (embaràs, part, rol maternal, la no-maternitat, l’avortament, la menstruació) troben un lloc i són revisats. Apareix per primer cop el que podríem anomenar un “orgull de ser dona” i l’adjectiu “femení” comença a perdre les seves connotacions pejoratives en aplicar-se a la literatura. En alguns casos, el lligam amb el femení es fa a través d’elements recurrents de la tradició popular o de la revalorització de la infantesa, moment en què l’empremta femenina és fàcilment detectable o, simplement, omnipresent. I, encara, pel que fa al tema amorós, és absolutament nova la incorporació poètica de l’erotisme des del punt de vista de la dona, fins i tot —i de forma explícita— l’amor entre dones, un tema gairebé absent fins avui en el nostre panorama poètic.

No volem acabar sense mencionar alguns dels noms que es van perfilant entre les generacions més joves: Maria Fullana, Anna Dodas, morta tràgicament en plena joventut, Mireia Mur, Hermínia Mas, Joana Bel, Margalida Pons o Imma Sarduc (pseudònim d’Imma Herrera), que apunten a una riquesa en la producció tot i que no tenen la repercussió que se suposaria.[71]

Barcelona, 28/6/1997

Antologies consultades

Sam ABRAMS, *Survívors/Supervivents*. (Abelló, Angiada, Arderiu, Ballester, Fuster, Leveroni, Marçal, Pessarrodona, Salvà), (Institute of Norh American Studies, Barcelona, 1991)

Vicenç ALTAIO i J.M. SALA-VALLDAURA, *Les darreres tendències de la poesía catalana* (1963- 1979),(Laia, Barcelona, 1979)

Antònia CABANILLAS, *La vella pell de l'alba*. (*Poesia catalana al País Valencià*. 1973-19S5), (L'Ham 12, València, 1985)

Francesc CALAFAT, *Camp de mines*, *Poesia catalana del País valencià* 1980-1990 (Eds. de la Guerra, Poesia, València, 1991)

David CASTILLO, *Ser del segle, Antologia dels nous poetes catalans*, (Empúries. Barcelona, 1989)

Isidor CONSUL, *Prefácio a quinze poetas catalanes*. (Limiar, Porto, 1994)

Amadeu FABREGAT, *Carn fresca. Poesia valenciana jove* (L'Estel, València, 1974)

José Agustín GOYTISOLO. *Veíntiún poetas catalanes para el siglo XXI*, (Lumen, Barcelona, 1996)

Jordi LLAVINA, *Les veus de l'experiència. Antologia de la poesia catalana actual*, (Columna. Barcelona, 1992)

Xavier LLOVERAS i Albert ROIG, *L'artista de la Paraula, Poesia catalana del segle XX*, (Proa, Barcelona, 1993)

Joaquim MARCO i Jaume PONT, *La nova poesia catalana. Estudi i antologia,* (Eds. 62. Barcelona, 1980)

Lola MARTINEZ, *Les veus de la medusa*, ("La Forest d'Arana", València, 1994)

Dolors OLLER, *Deu poetes d'ara*, (Eds. 62, Barcelona, 1996)

Josep PALOMERO. *Bengales en la fosca. Antologia de la poesia valenciana del segle XX*. (Eds. Bromera, Alzira, 1997), Albert PLANELLAS i Francesc VERNET, Poetria, (La Magrana, Barcelona, 1989).

Xavier RODRIGUEZ BAIXERAS, *Trece poetas catalanes*, (Espiral Maior, La Coruna-Galícia, 1995)

David H. ROSENTHAL, *Modern Catalan Poetry: an Anthology, Poemes selected and translated from the Cathalan by D. 'Rosenthal,* (New Rivers Press, EUA, 1979)

Rosa ROSSI e Valentí GOMEZ i OLIVER. *Antologia della poesia spagnola (castigliana, catalana, galega, basca), (dal 1961 d oggi),* (Nuove Amadeus, Cittadella-Italy 1996)

Manuel de SEABRA, *Antologia da Novíssima Poesia Català*, (ed. Futura, Lisboa, 1974)

J. M. SALA-VALLDAURA, Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX, (Eds. Proa, Barcelona, 1977)

Guillem SOLER, *Antología de poetes balears*. (*De la Postguerra a!s nostres díes*), Volum II. (Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca, 1987)

Dotze sentíts. CDROM (Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1996)

1. Per a tots dos casos ens basem en les síntesis presentades al *1er encontro das poetas peninsulares e das illas*, celebrat a Vigo a finals de juny del 96. Deixem de banda el cas basc a causa de les dificultats d'accés directe a la seva realitat literària derivades del fet de tractar-se d'una cultura d'arrels lingüístiques molt diferents de la resta —totes llengües romàniques. D'altra banda, això s'afegeix a una situació política força peculiar i a una tradició literària escrita tardana. El cas gallec pot explicar-se en part per: a) el paper fundacional que en la poesia gallega moderna té l'obra de Rosalia de Castro, és a dir, la presència de l'autoritat femenina dins del cànon poètic consolidat, b) la plataforma literària feminista "Festa da palabra silenciada" animada per Maria Xosé Queizan i, potser, la presència especial que la dona pot tenir en una societat de tradicional emigració masculina.

2. De fet, existeix des de fa uns anys la plataforma cultural *Galeuska* que testifica a favor d'aquesta similitud de posició ex-cèntrica. El seu objectiu és, precisament, anaitzar en comú els problemes que aquest fet comporta i esbossar línies d'actuació per tal de superar-los o, si més no, atenuar-ne les conseqüències. La denominació prové, com és fàcil de deduir, de les primeres lletres dels noms ''Galícia", "Euskadi" "Catalunya" —o dels seus patronímics.

3. Tenim indicis, però, d'uns percentatges que giren entorn del 50% o més en l'equilibri per sexes que se sol donar en la matrícula a tallers literaris o en la participació en concursos "menors"... D'altra banda existeixen alguns premis estrictament femenins que tenen una notable afluència de concursants.

4.Evidentment podríem aïllar altres elements

estructurals a partir d'aquesta dinàmica: els que hem destacat són els més aparents, en la mesura que les ''perifèries" respectives s'han fet sentir més o menys com a col.lectiu o grup de pressió. Altres hipotètiques "minories", com seria la d'una possible literatura gai i/o lesbiana, al nostre entendre no han arribat a constituir-se com a tals en el camp de la poesia catalana i s' han manifestat només individualment, és a dir, sense articular un discurs o una presència pública mínimament aglutinadors. Fins ara, doncs, més que d'una poesia gai i/o lesbiana, creiem que cal parlar d'una temàtica o d'un punt de vista present en l'obra d'algunes o alguns poetes.

5. Entre les poques veus crítiques cap a aquesta obsessió per la normalitat, entesa aquesta com una reproducció mimètica, a escala, de les "grans cultures" volem citar l'article ''Nos/altres i els altres" de Joan Anton Fernàndez publicat a la revista magnètica 1991" corresponent 1993.

6. En contrast amb la vitalitat de la premsa comarcal, "perifèrica " i, doncs, mancada de prestigi per la connotació ja inicial de "menor".

7. Les dimensions demogràfiques ens acostarien a cultures com la sueca, la grega, la txeca, la danesa, la noruega, etc

8. Cal subratllar que aquest no es tracta pas d' un fet immediat i " espontani", ja que fins ben entrats els anys setanta, l'escolarització va ser totalment en castellà i, per tant, la utilització literària de la pròpia llengua va implicar un aprenentatge autodidacta i voluntarista.

9. Només com a exemple aquests mots, resignadament "sucursalistes'1", del poeta Sa Ivador Oliva; "(...) a mi em sembla que tot intent avantguardista en un país com Catalunya és condemnat a no ser-ho, a no ser res més que una altra repetició. És dubtós que un país que ha estat desconnectat quaranta anys de la seva història i de la seva cultura, i que, d'altra banda, és gairebé a la cua cultural d'Europa, pugui produir uns nous camins vàlids per a totes les altres cultures*. No podem aspirar a ser gaire res més que ombres d'altres ombres*, i s'ha acabat el bròquil" (el subrratllat és nostre), dins J.MARCO i Jaume PONT, *La nova poesia catalana*, eds. 62, Barcelona 1980, p.199.

10. Aquesta és, per exemple, l'actitud de Xavier LLOVERAS i Albert ROIG a l'antologia *L'artísta de la paraula*. En la introducció s'hi llegeix: "Una antologia del segle vint català i que porta el títol *L'artista de la paraula* és, no podria ser de cap altra manera, un born amb vestals medievals on la balança del bé i el mal, del bo i l'excel.lent, es decantarà segons el doble tall de cada espasa, com si es tractés d'un fat terrible, com si la justa fos a tota ultrança. És una feina ben feixuga i bruta on no caben miraments ni cap mena de concessió, ni de pietat, perquè el temps no té aturall i el vent s'emporta nanses i més nanses de pols." (p.XI).

11. Joan Margarit ho recull però com a tret positiu quan parlant de Ferrater diu ''Per primera vegada no era necessari explicar cap mena de fet diferencial català per donar a llegir l'obra d'un poeta en la nostra llengua als seus contemporanis'' dins "Gabriel Ferrater, punt de partida." (diari "El País", "Quadern" 22/9/1988, p.4).

12 És significativa la poca presència de poetes entre els "Escriptors del mes" per part d'un organisme públic com la Institució de les Lletres Catalanes que manté així un seguidisme del mercat.

13. Cal recordar que la Renaixença literària va estretament lligada a un procés de recuperació de la personalitat nacional també en l'àmbit polític. Política i literatura són indestriables al llarg de tota la trajectòria històrica moderna.

14. En aquells moments ja es poden detectar dues de les perifèries actuals, la geogràfica i la sexual, tot i el pes de les comarques del Principat en relació a Barcelona.

15. En concret des de la Mancomunitat de Catalunya (1914-1925), i des d'altres cercles propers a la "Lliga Regionalista".

16. Tanmateix, en el Noucentisme, des d'una òptica diametralment oposada, prossegueix la reflexió modernista sobre els trets essencials de la catalanitat, que ara es vincularan amb un mediterranisme arrelat a la cultura greco-llatina. Malgrat l'escepticisme que ara pugui inspirar-nos qualsevol essencialisme, no hi ha dubte que va significar un antídot eficaç contra un mimetisme excessiu cap a les "grans cultures".

17. Recordem la fita que va significar el *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana* (1906) i la culminació de l'obra de Pompeu Fabra: *Normes ortogràfiques* (1913). *Gramàtica catalana* (1918) i *el Diccionari* (1932).

18. Miquel Costa i Llobera (1854-1922), Joan Alcover (1854-1926) i Maria-Antònia Salvà (1969-1958) són els tres noms més destacables.

19. Com és sabut, els moviments poètics d'avantguarda es troben estretament lligats al món de les arts plàstiques. Només esmentarem els contactes Foix-Miró

o la breu obra poètica de Salvador Dalí. Foix, d'altra banda, aconsegueix de bastir originalísima, a partir de la síntesi aparentment paradoxal entre l' esperit de producció vinculat al Surrealisme i la recuperació de la pròpia tradició medieval.

20. També cal fer esment de la revista "Ariel" (1946-1951) on conflueixen els dos corrents literaris, el postsimbolista i l'avantguardista. Hi són redactors, entre d'altres, els poetes Josep Palau i Fabre (1917) i Jordi Sarsanedas (1924), ambdós amb una àmplia i rica trajectoria que els sitúa entre les veus actuals amb personalitat pròpia

21. L'obra d'Espriu, però, conté molts altres elements simbòlics que la fan susceptible d'altres interpretacions.

22. La polèmica ja es va produir en el seu moment per l'absència en l'antologia de Joan Brossa (1919), poeta de trajectòria avantguardista i experimenta. Per altra banda, es forçava la interpretac ió política i social d'una obra com la de J.V. Foix (1893-1987),de línia netament surralista i onírica.

23. Ferrater explicita aquesta visió del realisme en el pròleg a Setembre 30 de Marta Pessarrodona, publicat el 1969.

24. Expressió que tradueix segurament el títol anglès *The Poetry of Experíence* (1957) del crític Robert Langbaum. Fou Gil de Biedma, integrant de l'anomenada "Escuela de Barcelona", qui el posà en circulació poc després.

25. Vegeu Joquim MARCO i Jaume PONT, La nova poesia catalana, p.29.

26. El poeta i crític Joan Ferraté, germà de Gabriel, ha estat també decisiu en l'entronització de la poètica carneriana.

27.Des d'aquest punt de vista un vers com el de Jaume Pont "el poeta s'enfanga fins als genolls'" ha de resultar evidentment suspecte.

28.Segons defineix Dolors Oller, integrant del Grup de Gírona i reconeguda crítica literària. que esdevé una honrosa excepció, que després dels anys seixanta sembla haver-se esdevingut entre universitat i poesia actual.

29. En la primera edició en català de l'antologia de Marco i Pont (vegeu les referències al final de l'article) del 1980 Joan Margarit encra no hi consta, en canvi és incorporat en la versió castellana de 1984.

30. L'etiqueta "de l'experiència" ha fet fortuna. Darrerament hi ha contribuït el crític Jordi Llavina en incorporar el terme al títol de la seva antologia *Les veus de l'experiència*, (1992) que ha estat molt utilitzada en l'ensenyament.

31. Joan Vinyoli, poeta postsimbolista valorat també pels poetes de *l'experiència* i que no prové del mestratge de Ferrater.

32. Un altre poeta, donat a conèixer en els anys seixanta, que publica en aquest moment i que es consolidarà en les dècades posteriors és Màrius Sampere (1928). La seva obra parteix d'unes posicions properes al realisme crític per evolucionar cap a una poesia vitalista i metafísica.

33. Altres col.leccions de vida molt més efímera però que fan apostes interessants i donen compte de la gran efervescència poètica són: "Ausiàs March", "Cristalls'", ''1068" i "Llibres d'Hui", aquestes tres últimes sorgides de la revista " Tarot de Quinze'' editada per Lluís Urpinell i Jaume Creus. Altres col.leccions que també cal citar són: "Les edicions del mil69'', "La Gaia Ciència", ''Paraula Menor" i "Poesia dels Quaderns Crema" .

34. També inicialment vinculats al *Grup del Mall*, cal citar els poetes Miquel Desclot, Jaume Medina i Sam Abrams que se'n separaren ben aviat. En canvi, s'hi afegiren Miquel de Palol, Antoni Tàpies-Barba i Josep Albertí, entre d'altres.

35. Les col.leccions de més distribució i tiratge eren "Escorpí/Poesia"' d'Eds 62 i ''Llibres de l'Ossa Menor" d'edicions Proa.

36. A banda d'un mecenatge monetari inicial gestionat a través de Brossa, Antoni Tàpies participa en el projecte dissenyant les cobertes; tasca que continua el també avantguardista Joan-Pere Viladecans. Inicialment "Llibres del Mall" publica poesia visual. Altres iniciatives en una línia experimental són l'edició facsímil del llibre Novel.la d'Antoni Tàpies i Joan Brossa o la publicació de l'obra poètica del pintor Albert Ràfols-Casamada i, més tard, alguns llibres del poeta Guillem Viladot.

37. En contra de l'etiqueta d'"anti-esprivisme" que s'ha donat al grup, cal dir que no sols Pinyol i Marçal no n'eren, sinó que el primer, juntament amb el poeta canari Andrés Sànchez Robayna, va traduir l'obra d'Espriu al castellà.

38. Fins i tot Marta Pessarrodona, publicà un primer volum d'obra completa —Poemes. (1969-1981)— a "edicions El Mall".

39. Entre d'altres iniciatives comarcals cal mencionar la revista "Faig" de Manresa, el grup "L'Espiadimonis"

o "La Gent del Llamp" a Tarragona, així com el grup "La Gralla i la Dalla" de Lleida.

40. Riera estudia aquests elements en relació als poetes que es consagren a finals dels cinquanta en llengua castellana, punt de partida de l'evolució poètica posterior (La Escuela de Barcelona, 1988). El crític Isidor Cònsol anomena aquestes dues generacions ''sèniors'' i "juniors'' en el seu estudi introductori a *Quinze poetas catalanes*, Porto, Portugal, Ed. Limiar, 1994.

41. Així es demostra també en l'altra antologia, Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979) dels poetes Vicenç Altaió i J.M. Sala Valldaura (1979), en què recullien tant la producció dels poetes de l'experiència com del grup de Llibres del Mall i totes les altres manifestacions experimentals amb un ànim de gran exhaustivitat

42. Article ja citat a la nota 11.

43 Cap al final de l'article, Margarit es refereix directament, però sense citar-la, a "Edicions del Mall" per dir que tret d'honroses excepcions'', "aquesta editorial publicà una quantitat ingent de llibres de poesia, sense gaires escrúpols pel que feia a la qualitat'' tot interpretant, a més, l'esforç dels joves com una operació política o social (de poder) i no pas poètica.

44. Fins i tot Carner i Foix, poetes de referència important, són llegits i interpretats des de l'òptica ferrateriana.

45. Sobretot l'avantguardista que assimila a la típica i tòpica contraposició de catalanitat: "seny" (poesia de l'experiència) i "rauxa" (poesia experimental).

46. Segons els gustos personals i altres elements conjunturals s'hi inclouen altres poetes com Granell, Piera, Pont o Rovira, però els i antologats de forma majoritària són el grup dels quaranta més Gimferrer i els poetes que s'han afegit posteriorment a aquesta linia poètica.

47. Dolors OLLER, La construccío del sentit, Barcelona, Empúries, 1986. Per altra banda, una de les poques reflexions teòriques coherents sobre l'estudi poètic al llarg d'aquests últims anys.

48. També incorpora poetes fins ara secundaris, com Martí i Pol, o oblidats, els mallorquins Blai Bonet i Miquel Bauçà, aquest últim ja de la generació dels 1940.

49. Quan ja havíem fet les nostres conclusions sobre el tema i pràcticament teníem enllestida aquesta anàlisi de la situació poètica catalana, s'ha publicat un article que ressegueix el mateix tema en la poesia castellana. No és pas casual que es presenti un panorama similar (recordem la relació inicial Ferrater-Gil de Biedma), però de lluita oberta, entre els que també anomenen poetes de 1 fexperiència i els rebels. Vegeu Santiago Martínez, "Poetas españoles en pie de guerra" "La Vanguardia",9/ 6/1997:36.

50. La tria de l'antologia *Deu poetes d'ara* de Dolors Oller parteix justament dels ''poetes que han fet de l'escriure poesia una activitat ni interrumpuda ni abandonada'' i, a més, que tinguin una obra "prou extensa" i "compacta''.

51. Els casos més flagrants són els de Josep Lluís Bonet, considerat central en el grup valencià, i que no arriba a publicar mai en volum, sinó que sols és antologat a Carn fresca (València, 1974). Així com el de Ramon Pinyol, central per a "Edicions del Mall'", i Xavier Bru de Sala, que s'han dedicat a la política cultural.

52. Enric Cassassas és una altra de les veus lligades a aquesta concepció poètica que ha aparegut més tard.

53 A falta d'una consolidació de la seva obra, els noms més destacables del Principat són: Albert Roig, Xavier Lloveras, Jordi Cornudella, Carles Torner, Vicenç Llorca o Jaume Subirana. Les dones poetes les recollim en l'apartat que els hem dedicat

54. David CASTILLO, *Ser del segle. Antologia dels nous poetes catalans*, 1989: 12. Aquesta antologia recull, en la seva bibliografia, la referència a d'altres antologies de poetes joves publicades arreu dels Països Catalans, així com una llista d'autors i obres que han publicat entre els anys 1978 i 1988.

55. N'és un exemple la nova col.lecció "Poesia" (1996) d'Edicions 62 i Empúries que elimina les col·leccions que existeixen en les respectives editorials.

56. No parlem de la poesia de la Catalunya-Nord (Estat francès), que presenta uns problemes greus de desestructuració i d'ofegament, després del procés d'assimilació a la cultura francesa a què han estat sotmesos aquells territoris i que, en conseqüència, requereix un tractament específic.

57.Tot i que no constitueixen grup reivindicatiu, tant Jàfer com Jaén i Urban enceten explícitament la poesia homosexual al País Valencià.

58. No tots ells es troben representats en l'antologia generacional Carn fresca (València, 1974) on també es tracta de la línia de seguiment del realisme. Sens dubte, l'estudi més derallat sobre aquesta generació segueix essent a càrrec de Joaquim Marco i Jaume Pont —La

nova poesia catalan— en què alguns valencians i mallorquins també hi són seleccionats.

59. Prova del reconeixement al poeta és la creació del premi de poesia '"Vicent Andrés Estellés'' el 1973, el més prestigiós en terres valencianes.

60. Entre els poetes d'Arana destacats s'hi compta M. Rodríguez Castelló, Francesc Collado i López-Barrios. Dins d'aquesta col.lecció i a iniciativa de Lola Martínez, s'ha publicat una antologia de poetes valencianes titulada *Les veus de la Medusa*, València, 1991).

61. Entre els antologats destaquen Ramon Guillem (1959), Xulio Ricardo Trigo (1959), Josep Ballester (1961) o Isidre Martínez (1964), tots ells també antologats per David Castillo a Ser del segle, això com les poetes: Anna Montero i Teresa Pascual.

62. Biel Mesquida és el representant més explícit de la poesia homosexual a les Illes.

63. Aquesta confluència generacional ve provocada per les reduïdes dimensions territorials, també demogràficament Andreu Vidal exerceix de pont entre els poetes dels setanta i les joves promocions com Jaume Galmés (1967), Gabriel Sampoi (196~). Margalida Pons (1966)...

64. És el cas del propi Josep Albertí que ha declarat no poder escriure més.

65. Són els casos d'Isidor Marí, també participant de l'antologia, o de Valentí Puig, més dedicat a la teorització i a la crítica llteràrìa.

66. Cal mencionar la poca vitalitat actual de l'editorial Moll que havia tingut una presència fonamental tant abans com després de la guerra civil.

67. Tractem en el seu conjunt la tradició poètica femenina tot i ésser conscients de les connexions estètiques entre les poetes i les diverses tendències de què ens hem ocupat . Allò que justifica el fet de parlar-ne en el seu conjunt pertany més aviat a una dimensió existencial, social i històrica compartida. Fins i tot en els casos de no viure personalment l'exclusió, l'experiència de dona-coartada afecta la manera d'ésser en el món literari.

68. Per a molts era considerat el primer recull, perquè entre *Vida diària* (1963) i el citat hi ha un parèntesi de quasi vint anys en el transcurs dels quals la seva veu s'enriqueix i es modifica fent-se ressò de la presa de consciència feminista.

69. Curiosament, gairebé cap d'aquestes poetes és nascuda a Barcelona, encara que algunes hi hagin viscut durant certs períodes. Pel que fa a Abelló, va viure un dilatat exili a Xile i Fuster viu a París encara avui.

70. Un altre aspecte que pren relleu a partir dels anys setanta és l'interès que es concreta en diverses traduccions per la poesia occidental escrita per dones com Sylvia Plath, Adrienne Rich, Anne Sexton, Anna Akmàtova, Maria Tsvétaïeva, Ingeborg Bakhmann, etc.

71. En l'antologia de les últimes promocions (joves nascuts ja als setanta) produïda en terres valencianes que està preparant Marc Granell destaquen sobretot el nom de dones poetes. Són, entre d'altres, els de Begonya Mesquida, M. Josep Escrivà i Júlia Zavala.

Clementina Arderiu: Alta mar dins de casa[1]

MARIA-MERCÈ MARÇAL

El proper 6 de juliol es compliran els cent anys del naixement de la poetessa Clementina Arderiu. Casada amb Carles Riba, al llarg de la seva vida va produir una obra que reflecteix la realitat d'una dona de grans convenciments i desperta a la vida quotidiana. Maria-Mercè Marçal, també poetessa i guanyadora d'un premi Carles Riba, autora, a més, d'un estudi-antologia de l'obra de Clementina Arderiu *Contraclaror* (La Sal, 1985), ens apropa a la seva personalitat intel·lectual i humana a la vegada que reivindica la recuperació de la seva obra.

Cent anys després del seu naixement, i malgrat la importància intrínseca de la seva aportació, la figura de Clementina Arderiu concorre a la nostra palestra literària escassament armada: una obra poètiva breu i mal coneguda, un nom vagament acreditat, que recalca les is i fa un posat de diminutiu i una etiqueta-estigma de *poetessa femenina*, sota l'ombra marital, immensa, de Carles Riba.

Doble reivindicació

Se'ns imposa, doncs, en el cas de Clementina Arderiu, una doble reivindicació: l'una, que ha de palesar la vitalitat de la literatura catalana, per la seva capacitat de recuperar de debò una obra singularment valuosa, única dins del seu context per la problemàtica que planteja i que potser per això ha estat poc compresa i reduïda a uns motlles preestablerts i tranquil·litzadors. L'altra, que ha de posar en relleu l'existència mateixa d'una certa tradició literària *de dona*, en el sí de les fronteres de les literatures nacionals i travessant-les.

M'estalviaré, doncs, d'insistir gaire en els aspectes que generalment se li han reconegut: encís poètic innegable, do de la llengua, domini de l'ofici, to, expressió i sentit del ritme molt personals, a voltes d'una rara originalitat. Passem molt per damunt de la seva adscripció d'escola, dins del seguici noucentista, amb ressonàncies, però de tant en tant maragallianes i amb el pòsit de la poesia popular. Donem-li, a vista d'ocell, un context generacional: pel seu naixement ocupa, amb Agelet i Garriga —el poeta de Lleida— la frontissa entre dues dècades aproximades, la primera de les quals va néixer la generació noucentista estricta, de Guereau de Liost (1878) a López-Picó i Sebastà Pons (1886) passant per Carner (1884), i la segona, des de Riba i Folguera (1893) a Garés (1901) passant per Gassol (1894), Esclassans (1895) i Manent (1898), la generació noucentista, i si deixem de banda els paràmetres estètics amb un any 94 especialment destacat pels naixements de Foix, Salvat-Papasseit i Sagarra. Hem parlat de noms, tots ells masculins, que gaudeixen d'un reconeixement similar o superior al de Clementina. Per donar-li un context femení dins l'àmbit català, hem de *baixar* a noms més ignorats i

que caldrà reveure, com els de Palmira Jaquetti, Simona Gay, Roser Matheu o Maria Perpinyà, nascudes entre 1892 i 1901, o bé trencar l'espai cronològic delimitat: la trobem, així, vint anys després de Maria-Antònia Salvà i vint anys abans de Rosa Leveroni, fent també en aquest cas, com de pern significatiu en el trinomi poètic femení de més pes i més reconegut; encara que no ben bé, val a dir, i sempre amb reticències o parcialitats limitatives

El context familiar

Restituïm-li també, breument, un context familiar, social, històric: nascuda en una família menestral, d'argenters del carrers d'Avinyó, es casarà als vint-i-set anys (contra el parer de la família) amb el que era encara una promesa dins de la intel·lectualitat catalana i que havia d'ocupar-hi més tard un lloc capdavanter. Mare de quatre fills, el darrer dels quals, malalt, morirà molt petit, la seva vida personal "de dona com les altres, com tantes altres" —per dir-ho amb les seves mateixes paraules— es veurà matisada fonamentalment per la seva capacitat de transcendir-la a través de la poesia, que molts cops es fa precisament insòlita a partir de temes vinculats a la seva realitat quotidiana: per exemple, els seus poemes sobre la maternitat. Altres aspectes singularitzadors, podem trobar-los en el seu sòlid bagatge cultural, en la força de la seva personalitat i l'excepcionalitat del marit al qual va junyir la seva vida, i, evidentment, en els fets històrics que els va tocar de viure i que van assumir amb tota la dignitat del món: la guerra, l'exili, el retorn i la represa cultural clandestina...fins a la seva mort, l'any 1976, ja a les acaballes del franquisme.

Un cop esbossat el marc que ens permet de situar la figura de Clementina Arderiu, passen ara centrar-nos en la seva poesia.

Com he dit al principi, la seva obra és breu: sis reculls que apleguen no gaire més de 250 poemes, la major part poc extensos: *Cançons i elegies* (1916), *L'alta llibertat* (1920), *Cant i paraules* (1936), *Sempre i ara* (1938), *És a dir* (1959) i *L'esperança, encara* (1969), amb intermitències evidents degudes principalment a les seves *obligacions* d'esposa i mare; silencis femenins que tan bé ha estudiat Tillie Olsen...I, per desfer d'un cop per sempre un malentès repetit massa sovint, insistiré en un aspecte que em sembla bàsic: aquesta no és una poesia d'embadaliment sense ombra, ni de la feminitat beatíficament assumida sense destret ni conflicte. Precisament un dels atractius més *actuals* de l'obra arderiuana és que planteja per primer cop dins de la poesia catalana, des de dins i en primera persona —i amb totes les qualitats d'ordre estètic que unànimament se li han reconegut— una problemàtica que, òbviament, cap dels seus companys de generació podia plantejar: la d'una dona encara, d'una banda, a l'arquetipus femení socialment imposat, i, de l'altra, a un desig de llibertat, de bastir-se una identitat pròpia, de trencar els límits que aquest mateix arquetipus defineix.

Clementina Arderiu *tria,* això sí, una vegada i una altra, l'assumpció del model tradicional, ideològicament, sentimentalment. Però els seus diables interiors, el seu *jo* més rebel, aquella *petita esbojarrada* cap a la qual clama des de la seva adultesa absorta, immobilitzada i quasi muda, irrompen insistentment, li fan replantejar un cop i un altre la tria i la inciten al poema. De la mateixa manera que també irrompen en la seva *pau* domèstica, tan esforçadament i tan obstinadament guanyada, altres elements reals i/o simbòlics que l'amenacen i que desancadenen la tensió poètica: a contraclaror, apareixen les grans amenaces objectives que converteixen en il·lusòria tota seguretat. La mort, com a temença, presagi o impacte d'una realitat punyent. El temps i la fugacitat de les coses. La pèrdua de la joventut. En un moment concret, la guerra i, després, l'exili.

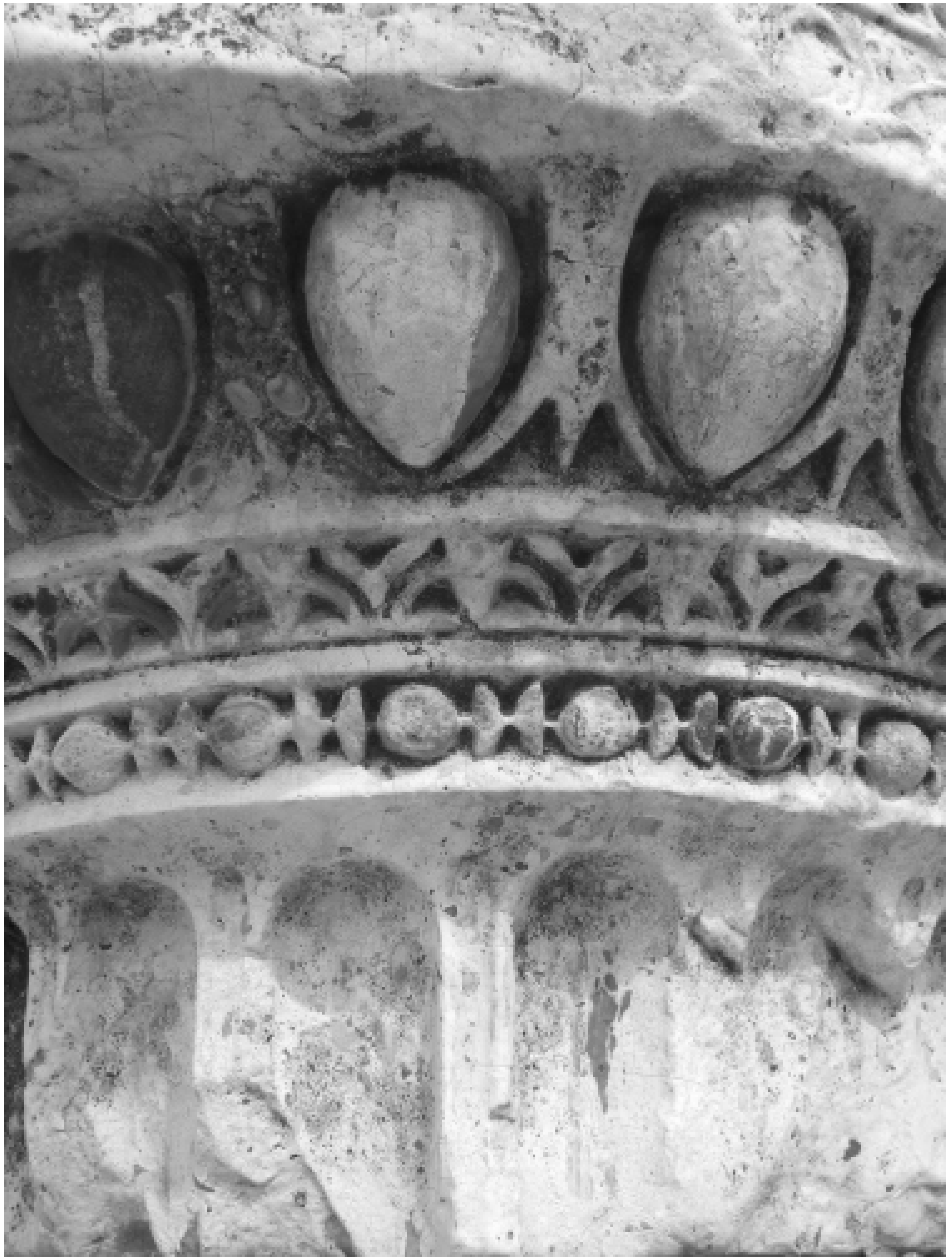
Altres vegades l'amenaça es fa més inconcreta i indefinible, i a voltes fins es confon amb un obscur reclam. Sovint és representada per un element extern incontrolat que apareix de sobte i que pren una dimensió simbòlica: una fulla, en el transparent de la finestra, una ombra, uns ulls que sotgen, el vent...La casa —l'interior, recer immòbil, imatge privilegiada del món femení— esdevé, aleshores, *alta mar*.

Crec que un/a poeta excel·leix en el seu art quan

aconsegueix d'atrapar una experiència singular amb unes paraules, un estil propis.

Hi ha autors que revesteixen, però, un interès addicional, i és que enceten temes nous, mai no tractats amb anterioritat en la seva literatura. I, encara, aquests temes poden expressar una experiència que depassa el seu caràcter individual per fer-se col·lectiva, i, en ésser il·luminada per les paraules, un grup social concret, que abans no havia "parlat" hi pot trobar la seva veu poètica o literària. Totes tres circumstàncies concorren en l'obra de Clementina Arderiu i li atorguen un lloc d'excepció, una importància indiscutible en el panorama de la poesia catalana del segle XX.

1. Aquest article de Maria-Mercè Marçal fou publicat a la revista "Cultura" el juliol-agost del 1989 (pàgs. 51-53), malauradament desapareguda. Agraïm a Fina Birulés, la cessió de l'article per publicar-lo a *Rels*. D'aquesta manera, contribuïm a publicar dos articles de Maria-Mercè Marçal introbables, i de retruc veurem com Marçal estudiava a Clementina Arderiu, quan ningú gairebé en parlava. Una altra manera de fer sentir la veu de Clementina Arderiu.



Clementina Arderiu[1] La poesia d'una dona, a contraclaror

MARIA-MERCÈ MARÇAL

Si una obra poètica ha atret amb especial insistència el qualificatiu de *femenina*, aquesta ha estat la de Clementina Arderiu. Sembla com si tot es conjurés a primer cop d'ull, per confirmar i reiterar aquesta imatge, sempre que entenguem per *femení* el model arquetípic tradicional que ens ve al cap així que esmentem la paraula. D'entrada, el seu mateix nom, que recalca les is, té un drig de fragilitat tendra, fa tot ell posat de disminutiu. El seu cognom matern, Voltes, que hi podria fer de contrapès, amb una nota fosca, més greu, ens és escamotejat en el nom literari, qui sap si significativament. Una mica més enllà, o més ençà, la seva condició de mestressa de casa, mare i esposa, discretament a l'ombra d'una primeríssima cura de la nova cultura com Carles Riba —destinatari reconegut i explícit dels seus versos com a amic, amant, espòs i mestre.. — completa el quadre immillorablement. Fins i tot l'ardit típic del *segon sexe*, d'amagar-se quatre anys per fer correspondre la seva edat a la d'un marit més jove, pot fer que el centenari del seu naixement que s'escau enguany —concretament el dia sis de juliol- agafi per sorpresa més d'una persona mitjanament *assabentada*. I, encara, els astres mateixos semblen convocar-nos a la mateixa roda, en atribuir-li el signe del cranc, regit per la lluna, úter simbòlic, aigua primegènia. I, si entrem ja en el camp pròpiament poètic, deixant-nos endur per aquest corrent, el to volgudament *menor* d'una part de la seva obra ens acabarà de confirmar; una dicció a mig camí de la filigrana i de la quotidianetat a peu pla, amb unes imatges i uns elements extrets de la realitat que evoquen la vida de cada dia, i que sovint traspuen una actitud sobre la qual ella mateixa es complau a ironitzar: "I seré una doneta només/ tota plena de planys i de noses.../".

Ironies a part —que ens fan adonar, tanmateix, de fins a quin punt és conscient de la seva manera de fer i de dir— allò que precisament acaba de reblar el clau i arrodonir l'estampa és precisament la seva mateixa acceptació ideològica d'aquest paper, el fet d'haver triat —i no dic, evidentment que aquesta tria fos lliure, però sí conscient— de conformar la seva personalitat als paràmetres de la *feminitat* en el sentit tradicional del terme; d'haver-la assumit com a ideal, d'haver afirmat amb orgull que la seva ha estat una vida de "dona com les altres, com tantes altres".

Fins aquí el clixé que amb reiterada fortuna ha fet camí fins a nosaltres, i que per força ens han d'induir a sospita, si superem l'estadi inicial d'atracció, rebuig, condescendència, segons els nostres propis paràmetres mentals, al marge d'altres possibles criteris i gustos d'ordre estètic. Un clixé que es va posar en circulació molt aviat, tot just quan l'autora havia publicat el seu primer llibre, *Cançons i elegies* (1916). Deia Joaquim Folguera: "Sense ficcions homenívoles ni desiquilibris passionals ni morbositats decadents de fembra refinada. Elegíaca sense

feblesa. Amorosa sense follia, joia sense esclat, pia sense torbació. Revela el model perfet de dona catalana que es plany poc, estima quietament, esplaia la joia en un somriure i demana la virtut al preu "del dolor tota l'amplada". El cert és que, un cop captivada la imaginació del crític —i de la major part de crítics posteriors— per la imatge del "etern femení" fet poesia, la temptació era massa fàcil: la idea d'estaticisme, de no activitat, d'absència de tensió, de repòs, d'immobilitat hi és correlativa. Les *essències* no es fan, *són*, idèntiques a sí mateixes des del primer dia al darrer. No hi ha evolució, ni canvis, no hi ha moviment, no hi ha història. La poesia fóra, llavors, la pura efusió lírica d'aquesta feminitat, sense altres horitzonts, i a més a més, viscuda amb un embadaliment sense ombra. Lluny d'aquelles trifulgues tan masculines que pot comportar la lluita per l'existència, per un lloc en el món, per una transcendir...L'impuls que li calia per agafar la ploma —bé n'hi devia caldre algun, per petit que fos- es derivaria —segons aquesta visió— de lleus motivacions felices, sistemàticament felices...En resum, la imatge dominant que ens ha arribat de l'obra arderiua és la d'una poesia sense problemàtica, en la qual no passa res —almenys res de gaire transcendent— correlat fàcil, quasi immediat d'una vida igualment desproveïda d'intensitat i de tensió. No cal ni dir que, si aquest plantejament pot suscitar, en la mesura en què alimenta un mite i afalaga les pròpies fantasies, una certa benevolència i un cert reconeixement agraït per part dels crítics, no condueix precisament a prendre's l'obra gaire seriosament ni a concedir-li un interès gaire profund. Potser aquest quedar-se en el llindar, un xic perplex, es deu a aquell terror sagrat que inspira la intimitat femenina, tot allò que bull darrera de la màscara efectiva d'un paper ben establert i, en aquest cas, ben representat. I, així s'han vist alleugerits, inconscientment, d'una problemàtica que s'ha demostrat escrita amb una tinta invisble per als seus ulls.

Quan a començaments d'aquesta dècada vaig encar-me a l'obra de Clementina Arderiu, per primer cop amb un cert deteneniment, vaig tenir la vivíssima sensació de com el clixé –que jo també, sense adonar-se'm, havia anat interioritzant —s'esquerdava per tots costats. En primer lloc, a diferència de l'efecte tranquil·litzador que aquesta poesia semblava exercir en la majoria de crítics masculins, a mi en sobtava amb una estranya inquietud. Allò que precisament em seduïa d'aquells versos, més enllà del seu do de la llengua i del ritme, excepcionals, no era pas la seva claror nítida, sinó la dansa o el contrast significatius entre unes i altra, els múltiples elements a contrallum, els clars-obscurs. Allò que em parlava a mi des dels poemes no era la *feminitat* sense fisures, satisfeta amb el seu destí, joiosament subjecta a un ordre ancestral, sense qüestionament ni revolta. Ben al contrari, tot i que els meus plantejaments ideològics es trobaven a les antípodes dels seus —encara que al final de la seva vida confessés una certa simpatia per les sufragistes... — la poesia de C. Arderiu posava al meu davant una problemàtica que jo sentia curiosament propera, era com un mirall, com un d'aquells miralls de fira que reflecteixen encara que estiraganyin o inverteixin la imatge. Una problemàtica *de dona,* sí, però de dona real, per a la qual el *femení* és un model socialment imperant, interioritzat, un punt de referència indefugible, en relació amb el qual s'estructura i es defineix en gran part la pròpia identitat, per acceptació o per rebuig. Més ben dit: per afirmació i per rebuig. Una poesia *de dona* en la qual es pot percebre clarament el diàleg, la lluita, entre la veu més submisa, entestada, activament, però, en l'assumpció d'un destí *femení* i, per l'altra banda, una veu més rebel, l'impuls d'un jo que no es vol simplement lligat, subjecte a lleis atàviques, sinó que vol ser subjecte, decidir, en llibertat, fer-se. Decidir, fins i tot, si cal —paradoxalment— refermar la pròpia subjecció. "He pres la clau i fugia / llibertat, com te'm penges del branç! /" escriu. Però, al final del mateix poema: "L'horitzó, bon sedàs / somnis tèrbols destria. / Llibertat, frena el pas / que potser falliria".

Aquesta tensió, que en la seva obra pren de vegades la forma de l'oposició entre terra i mar, entre allò immòbil —*cosa ferma*— i allò que es mou —*vent lleuger*—, té una expressió privilegiada en la imatge de la casa —fins i tot una de més extrema en la de la

campana de vidre—, recer sòlid, segur, pretesament immutable, que es veu assetjada, amenaçada, combatuda per elements que des de dins o des de fora —elements externs reals o simbòlics que susciten respostes ambivalents en ella mateixa, temença i atracció alhora, o bé que fan de tornaveu als seus propis impulsos de fuga: “La nau que passa fora port / com se m’emporta el cor! El cor. / Mentre aquest vent que empeny i crida /no diua adéu, sinó més vida.”

Tota poesia prové de la mancança, d’una certa insatisfacció, d’un buit que les paraules malden per omplir. Fins i tot quan expressa la plenitud, aquesta és una plenitud que necessita ésser afirmada, dita, fixada, a contrallei del temps i de la mort que sotja, i en pugna amb aquestes amenaces objectives. La mort, la fugacitat de les coses, planant sobre tota seguretat, minant-ne els fonaments, delatant-ne la fragilitat extrema, són temes sovintejats en la poesia arderiuana: “Demà, la casa serà coixa / de mi. I l’ànima? / Immortal?” es pregunta, per exemple, amb una imatge que estableix una continuïtat física, indestriable entre ella i la casa. O bé, en el poema que porta el títol enganyós de *Cançó de la conformitat de cada moment*, es plany: “I és la joia del moment / que ens aconhorta / com la lleu sentor que el vent / du i se n’emporta”.

Però la poesia és també sempre un pont cap a aquell espai originari, previ a tota llei, cap a aquell infant que no coneix encara —almenys en el mite— la contradicció entre somni i realitat, l’infant-déu. És, per tant, un impuls essencialment rebel que expressa la distància entre voluntat —més instintiva?, més racional? —, el desig, i tot allò que els constreny i se’ls oposa. “Si calia, no calia? / -Poesia. / Lligada per lleis ignotes?/ —ganyotes, afirma, quasi amb un punt d’insolència. ,I en un altre lloc: “Si de’evadir-se destorba/ del cel la perfecta corba / jo, dura, exacta, posada /com una roda dentada / no vull ésser, sinó viure / projectada en verd, i viure / mirant llunyper sobre el muscle”. I encara: “Cos meu, solellada / turbulència roja: plenitud que salta / desbridada i folla.” O bé, en un dels poemes més impressionants de tota la seva obra: “No em pregunteu, que no sabria dir-vos / per quina brida m’he sentit lligada. / El cor encara vol tornar a gronxar-se / desbocat a les barques de la fira”.

En alguns moments l’alegria o el dolor s’hi expressen sense traves i la tensió només hi és implícita, per l’acceptació momentània d’una derrota, pel mateix fet de l’escriptura que evidencia un gest, d’aquesta afirmació o de neguit: Parlo només / per ajuntar sentits ocults /al desesper de ma fatiga / i d’argelaga dels eixuts / al tedi bla de la maresma / (...) i no veig l’iris ni la llum / intel·ligent que jo volia / Parlo només / indiferent, de cara al mur. D’esvalotades esperances / orfe...” però en general és el poema, l’espai, l’eix que articula aquesta tensió. I si en un lloc ens diu que el seu cant li és “tal com el pa / de cada dia” expressant alhora la seva necessitat i la seva quotidianetat, més endavant en el mateix poema segueix: “És un parany / una ferida”. La ferida, la fissura, el buit dolorós. El parany que l’atreu i la desvia, potser, d’allò convenient, de la immobilitat d’esperit, que li distreu forces, dedicació d’altres possibles “obligacions”.

Un altre dels mites que potser cal desfer, pel que fa a la poesia de Clementina Arderiu és el de la seva immediatesa, la seva quasi automaticitat, com si es tractés d’una mena de secreció espontània de les seves vivències que s’articularia com per art d’encantament en les paraules. Sense desmentir que el seu geni poètic pogués gaudir d’una especial fluïdesa, d’una facilitat singular, és evident que la visió esmentada peca de simplicitat.

És cert que en els seus poemes no s’hi noten les juntures, les marques del treball. Com si haguessin sorgit sols, sense senyal d’esforç. Però aquest és l’efecte que ens causen el seu art exquisit. Una altra cosa són el procés i les condicions reals perquè el poema es fes. Ella mateixa va afirmar, en més d’una ocasió, la necessitat que tenia, per tal d’escriure, de trencar amb la seva realitat quotidiana. Com la seva feina de mestressa de casa, que no té horari ni vacances, que exigeix una disponibilitat constant i un estat d’esperit poc propici a la concentració que exigeix una tasca creativa.

De tant en tant, es plantava: “Avui no hi seré, deia. I no cosia, com aquell qui diu, ni un botó. Res de res”, explicava a Montserrat Roig en una entrevista per a *Serra d’Or,* poc abans de la seva mort. Penso —no puc deixar de pensar-hi— en la dificultat de fer això gaire sovint. En la dificultat, fins i tot, de creure’s en el dret de fer-ho. I això explica el seu pràctic emmudiment durant els anys d’infantesa dels seus quatre fills. I el fet que algunes expreiències viscudes en aquest període siguin elaborades literàriament més tard. Tot plegat potser també dóna raó de la brevetat del seu corpus poètic, que no va gaire més enllà dels dos-cents cinquanta poemes distribuïts en sis volums.

Si és cert que Clementina Arderiu va cantar la seva “vida de dona com les altres, com tantes altres”, ho va fer des d’una autenticitat, des d’una sinceritat que ens fa arribar tots els matisos, tota la complexitat, totes les contradiccions. I així incorpora temes nous i l’elaboració d’una problemàtica inèdita a la poesia catalana. Una problemàtica que depassa l’estricta dimensió personal i que dóna la veu a un grup social que poques vegades s’ha fet sentir poèticament al llarg de la història, i que per això mateix n’és la cara amagada.

No és aquest el menor dels seus mèrits, ni evidentment, el principal. Per múltiples conceptes ens trobem davant d’un cas d’excepció, únic, gosaria dir, que, lluny de clixés fàcils i de tòpics genèrics que només limiten l’abast de la seva aportació i les dimensions de la seva obra, espera encara el reconeixement que es mereix.

1. Aquest article de Maria-Mercè Marçal fou publicat al diari “Avui” el diumenge 16 de juliol del 1989. Forma part d’un destacat especial a Clementina Arderiu en motiu del centenari del seu naixement. Van escriure-hi també Agustí Pons i Carles Miralles. Agraïm un altre cop a Fina Birulés que ens concedeixi el dret i la gentilesa per tornar-lo a publicar a *Rels*.

L'escriptura que escriu

Maria-Mercè Marçal, Sota el signe del drac. Proses 1985-1997. A cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, 2004. 232 p.

Sovint pensam que rere un poema hi ha únicament un jo intuïtiu, romàntic, passional, i desconeixem que rere els versos a més d'una biografia, d'algú que escriu, s'hi amaga la solidesa d'una reflexió acurada, d'un marc teòric que sosté aquesta lírica. Prova d'això són aquestes proses que ens deixà Maria-Mercè Marçal, a qui sabíem excel·lent poeta però a qui no reconeixíem a un mateix nivell com a teòrica.

Mercè Ibarz s'ha fet càrrec d'aplegar a *Sota el signe del drac* un conjunt de proses disperses que Maria-Mercè Marçal va escriure entre 1985 i 1997. Els textos, de temàtica i finalitats diverses (hi ha des de conferències i pròlegs fins a pregons de festa major), es presenten ordenats segons criteris temàtics, més que no cronològics. El llibre es divideix en sis grans capítols: el primer recull textos autobiogràfics; el segon, escrits sobre la tradició literària que precedeix la poeta; el tercer, reflexions sobre l'escriptura de dona i la tradició literària que li és coetània; el quart, parla de la construcció d'aquesta genealogia cultural femenina i dels seus avatars; el cinquè, inclou reflexions sobre la pròpia obra; i el sisè, dos textos que són una mostra del compromís social i lingüístic de l'escriptora. Val a dir que aquesta ordenació queda perfectament explicada i justificada per Mercè Ibarz a la introducció del volum, «Silencis, interrupcions, mites». Introducció que, tot sigui dit, ha estat una grata sorpresa per a mi, perquè si les meves expectatives de lectura dels textos de Marçal ja eren molt altes, aquesta introducció les ha acomplertes en un mateix nivell.

En la mesura que això és possible, Maria-Mercè Marçal va escriure allunyada dels dictàmens del poder, previnguda potser per l'experiència de tants altres escriptors que, per acostar-s'hi, perderen la llibertat. I aquest bé tan preuat per ella, aquesta llibertat, no solament es manifesta en la temàtica, en els motius de la seva obra, en la seva veu, sinó també en una manera de fer i de pensar que li permetia, fins i tot, no estar subjecta al temps (aquesta temporalitat que és, al cap i a la fi, una de les principals corretges per a l'escriptor). Per això, com comenta Mercè Ibarz, Marçal no sabia què era estar bloquejada en l'escriptura perquè per a ella el full en blanc representava, simplement, un estat d'espera. Estimava el silenci de la creació que, per a la majoria, s'assembla més a un estat d'angoixa que no a un estat de tranquil·litat i meditació. Un estat que, d'altra banda, només l'escriptor lliure es pot permetre. Marçal no entenia de terminis, de dates límit d'entrega, era temporalment lliure, fins que la mort sobtada li va prendre aquesta temporalitat efímera. Ens va deixar, però, una obra que gaudeix plenament de la llibertat temporal que anhelava la seva autora perquè, com diu ella mateixa, «què és la literatura sinó un intent de contrarestar els efectes del temps i la mort?».

L'obra de Maria-Mercè Marçal es regeix per tres temes cabdals: l'escriptura, la dona i la llengua. Aquests són els seus referents que, paradoxalment, al llarg de la història, han duit la marca intrínseca de la marginació. Marginació de la dona que escriu i que, a més, ho fa

en una llengua oprimida (la catalana). Però, com a contrapartida, aquests tres referents li serveixen també per rebel·lar-se contra aquesta triple exclusió i créixer i construir-se novament com a dona i com a escriptora. En aquest sentit, és especialment interessant la presentació que Marçal fa d'ella mateixa al text que obre aquest volum de proses, «Qui sóc i per què escric». La seva poesia i ella són tot u, perquè la poesia, com reconeix, és «la meva manera de dir-me a mi mateixa». La seva és, doncs, l'escriptura que escriu, la que la construeix com a dona; una dona d'«esperit híbrid, indecís, instal·lat en el solc entre dos mons, en el llindar entre dos paisatges, dues temptacions, dos codis». Maria-Mercè Marçal és de tarannà nòmada perquè aquest és el preu que ha de pagar per la llibertat. Situada al llindar, als marges, no necessàriament per exclusió, sinó per voluntat pròpia, perquè el llindar és l'únic lloc que no és tancat, que no encasella, que no classifica, que no t'etiqueta per sempre més. De fet, la seva lluita és també la lluita contra el clixé, que combat des d'un espai similar al motiu del port, emprat per la seva admirada Rosa Leveroni o pel Salvat-Papasseit de «Drama en el port» com a llindar entre la realitat i el somni, entre l'arrelament i la partença, sempre amb la possibilitat del nou viatge.

És d'admirar, doncs, com l'escriptora reflexiona sobre la seva identitat i sobre la pròpia escriptura. Això fa que s'interrogui contínuament i en deixi constància en els seus textos. La recerca d'un posicionament, la voluntat de transmetre'l, alt i clar, la menen a fer una poesia que ella mateixa veu bastida amb «recurrències quasi obsessives». Un cop llegides les seves proses, diríem que aquestes recurrències també es fan evidents en el corpus teòric. La voluntat d'autoafirmar-se com a dona i com a escriptora la du a mostrar-se i a revelar la seva manera d'entendre (de viure) la literatura, fins i tot en els moments en què fa referència a altres poetes o narradores. Així, parlar d'Anna Dodas, de Virginia Woolf o de Colette, es converteix en una manera més de posicionar-se respecte de la tradició que la precedeix i de la tradició que li és coetània.

En els textos que conformen el quart capítol del llibre, titulat «Propostes per al tercer mil·leni», Maria-Mercè Marçal insisteix molt en la idea que no hi ha una genealogia femenina de la cultura i reivindica la importància de la tradició literària femenina que ens precedeix i que ha estat menystinguda. La conferència «Meditacions sobre la fúria» recollida en aquest mateix capítol es clou amb una explicació del que Marçal ha volgut aconseguir a través de les seves paraules: «posar de relleu uns noms, uns textos, unes obres —podrien haver estat molts més, podrien haver estat uns altres— uns temes, uns silencis, unes ferides, dignes de convertir-se en memòria. En memòria articulada». I, sens dubte, això és el que aconsegueix a través de tota la seva obra; explícitament en aquestes proses i de manera més implícita en els poemes. Aquesta necessitat de construir o de fer-nos conscients de la tradició pròpia és allò que la mena a dedicar molts dels seus escrits a les escriptores que l'han precedida i de les quals ella se sent una continuadora: Isabel de Villena, Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni...

Maria-Mercè Marçal és, se sent i es diu una nova baula d'aquesta tradició literària femenina. Les idees que vertebren aquestes proses també s'entrellacen com les baules de la tradició i perfilen la poeta, «dona, de classe baixa i nació oprimida». Unes idees que ens mostren un contorn de l'autora de *Cau de llunes* que mai no queda tancat del tot, perquè Maria-Mercè Marçal es feia amb l'escriptura, no donava res per clos sinó que la seva obra traspuava una mentalitat oberta i plural, encara que de conviccions fermes. Sempre a punt, al cap i a la fi, per a la nova descoberta que l'havia de reescriure com a escriptora i com a dona.

MARIA MUNTANER GONZÁLEZ

PENSAMENTS SIMPLES

Teresa d'Arenys

Il·lustracions: Enric Maass

Notes a quinze tankas

Lluna de llana,
boca del cel que plores
arran de núvols;
Lluna, cirera blanca,
et menjarem a l'alba.

Amb aquesta primera tanka encapçalava el meu també primer recull poètic, uns sonets escrits majorment durant el curs 1973-74 arran d'una crisi juvenil. La tanka i els quatre poemes inicials venien del curs anterior i obeïen, en canvi, a una pràctica lúdica bastant freqüent entre alguns adolescents d'aquells anys: les provatures en vers. Si el sonet, vell conegut, significava un repte d'estil i de síntesi, l'epigrama japonès —tot just descobert gràcies a una antologia de lectura recomanada en què n'hi figuraven quatre de Carles Riba— ens havia atret per la densa i tibant brevetat; i a mi, de seguida, per la difícil senzillesa. Repte doncs, desafiament de nou que m'induïa a exercitar-m'hi quan de tant en tant necessitava retenir, fixant-la amb paraules, una remor, una olor, un gest, un fragment de paisatge, la fragilitat d'un instant... o, simplement, quan havia de redactar una dedicatòria. Tot plegat, temptatives intermitents i poques vegades reeixides.

No va ser fins al cap de deu anys, en tornar de la Terra Alta[1] a la meva marina natal i retrobar-hi entre els amics en Joan Alegret, el professor poeta que m'havia indicat com distribuir les 31 síl.labes dins l'estrofa, que —o sé si per sol.licitud ímplicita d'ell, que me'n copiava una dotzena de seves i em feia a mans les de Màrius Torres— vaig perseguir de manera contínua, si més no durant la tardor de 1984 i les dues següents, la gràcia i la frescor del poema forjat, diria, *d'un sol traç* (car llavors jo comparava la tanka amb la pinzellada única que resol en aquarel.la una llarga contemplació). Alhora, el meu ex-professor continuava escrivint-ne i el meu home, el pintor Enric Maass, il.lustrava les que de l'un i l'altra trobava suggerents. En resultà un recull compartit: 31 composicions d'una part, 44 i un pròleg de l'altra, més 25 il.lustracions. El llibre, tot i ja maquetat, va quedar inèdit en fer fallida l'editorial interessada a publicar-lo. Solament el pròleg de Joan Alegret, un pèl modificat, aparegué més endavant a la *Revista de Catalunya*[2]. En tot cas s'havia estroncat el projecte de publicació en comú, i no ens hi capficàrem.

Val a dir que gaudíem d'un àmbit idíl.lic: les terres ran de mar dels meus avantpassats i la masia, seu de vetllades i festins, sobretot al bon temps tardorenc. Classes de llatí, tast de vins, lectura dels clàssics que l'entorn feia pròxims, algun pintor, algun músic, també un grup d'amants de la terra preocupat pels plans d'Urbanisme que, donant carta blanca a especuladors i estraperlistes, començaven a sentenciar els turons bons per a la vinya i les hortes fèrtils i celebrades de la comarca anomenada el Maresme. Només uns quants vèiem a venir, i no ho volíem creure, el que a hores d'ara és *un ja ha estat fet*: la conurbació substituint un dels paisatges més bells de la Mediterrània.

Les il.lustracions que ha triat l'Adrià Chavarria i les quinze tankas que trio jo mateixa a instàncies d'ell pertanyen a aquell llibre no publicat i a aquell moment: la dècada dels anys vuitanta del segle XX, presidida per l'esperança...

Teresa d'Arenys
Arenys de Mar, tardor del 2006.

1. De 1974 a 1984 vaig residir a Horta de Sant Joan.

2. Alegret, J. "Consideracions sobre l'adaptació per Carles Riba del tanka japonès". *Revista de Catalunya*, 49, febrer del 1991, 160 pàgs., pàgs. 147-150.

Visió
L’hora secreta
de la nit se m’emporta:
somni o sendera?
He conversat amb cendres
a la cripta dels avis.

Mediterrània
Diu que envellíreu
dintre la mar pregona,
déus, i la vostra
perenne adolescència
abandona les cales.



Mots
Sovint solcàveu
del capvespral silenci
les fredes aigües
i éreu deixant visible
d'un pensament exacte.

Tanka
Ara s'atura,
sojorna una paraula
dins les mans, fràgil
insecte, i les mans s'obren
amb viva fressa d'ales.



Amic perdut
És mort —em deien
despentinats els salzes.
És lluny —les heures
sorrudes repetien.
No hi és, i encara el crido.

Animula
T'agrada riure.
Tu et mous, àgil ocella,
d'aresta a cingle.
Vull seguir-te i les meves
ales només tremolen.



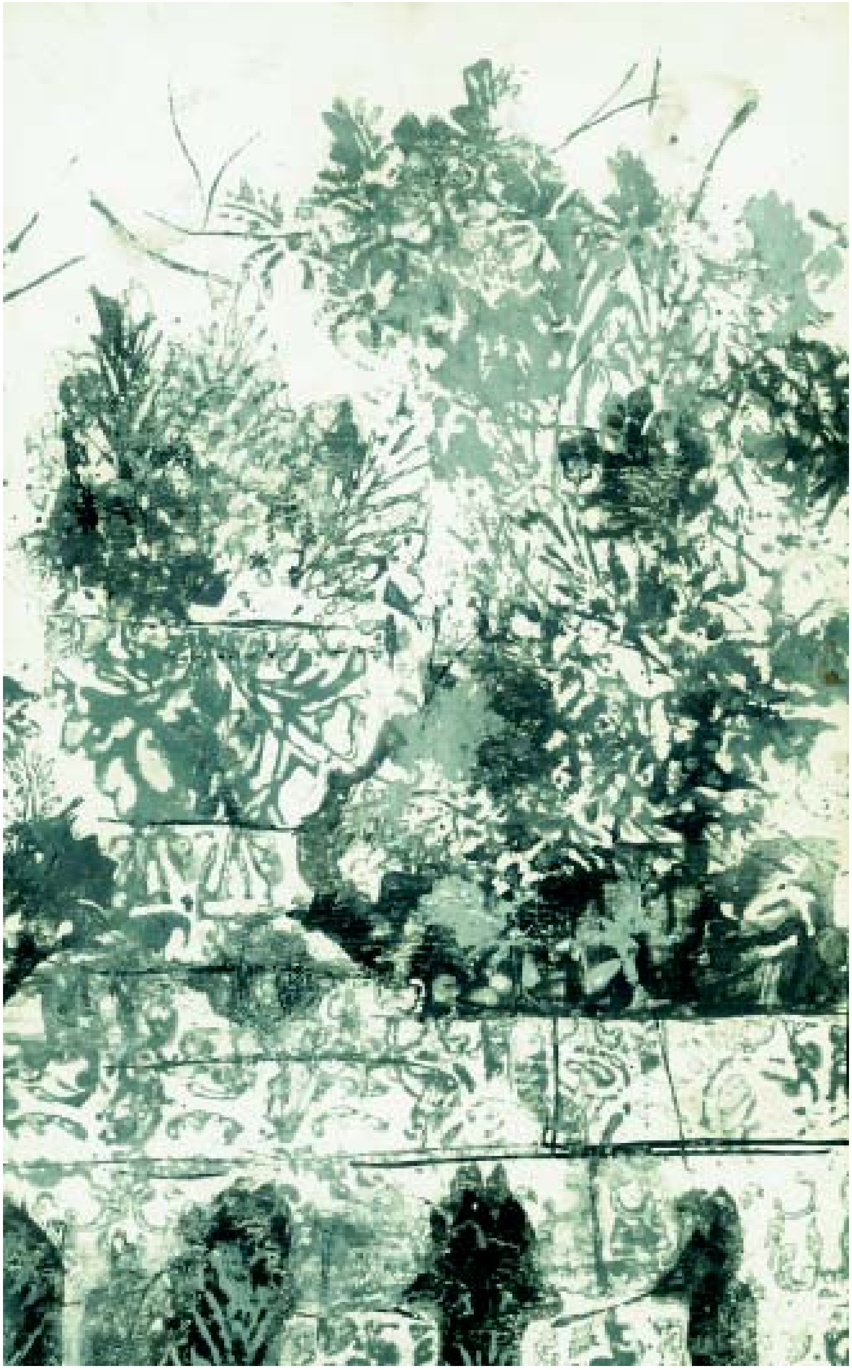
Tardoral
Vent que bellugues,
càlid, les fulles seques:
com em trasbalsen
les illes que amb paraules
sorrenques m'anomenes!

Vall de Bianya
Qui empeny la boira?
Mans entremaliades
trenen crineres,
l'aire despulla amb una
tremor d'argent els àlbers.



Vernal
Proven d’obrir-se,
com a l’abril els lliris
sota la pluja,
tots els somnis feliços
que d’amagat nodria.

Tendres, abracen
el tronc ferit, les heures,
i dissimulen
la fusta sense saba:
¿En el meu cor, què arrela?



(*A Fèlix Cucurull*)
¿No li sabríem
el nom, si ella a l’inici
va somiar-nos?
L’hem cercada en els dies,
anomenant-la Pàtria...

Com es perdia
la font en la secada,
així el meu somni...
Si en revenia l’aigua,
sabré on és que brolla?



Arriba un altre
novembre i se’ns emporta
les lleus converses
d’estiu, les fulles d’arbres
que semblaven perennes.

Marina
Daurades pomes
al cor de la bardissa,
mai no abastades.
¿Quants anys vaig anhelar-vos,
cada cop més defeses?



Terra Alta
Deu-me silencis!
i sentir el pols dels astres,
i aquesta cega
rialla de les aigües
davall la terra eixuta.

1984-1987



TERESA D'ARENYS, pseudònim de M. Teresa Bertran Rossell (Arenys de Mar, 1952), és autora dels reculls poètics: *Aor* (Premi Amadeu Oller 1976), *Onada* (1980) i *Murmuris* (1986); de la traducció *Dos rèquiems* de Rainer Maria Rilke (1997) i de les adaptacions de poesia tuarega *La requesta i el refús* (1996) i *Tuareg. Cants d'amor i de guerra de l'Ahaggar* (1999). El 2000 publica una primera novel·la, *El quadern d'Agnès Solà*, i el mateix any concedeixen el Premi de Reconeixement a la Creació Poètica Cadaqués a Quima Jaume al llibre *Cants d'amor i de guerra de l'Ahaggar*.

ENRIC MAASS CERDÀ (Sttutgart, 1942). Fill de l'aquarel·lista i antiquari barceloní Emili Maass —descendent d'una nissaga de pintors i gravadors berlinesos per línia paterna, i nét del degà dels fotògrafs Emili *Napoleon* per la materna—, neix i creix en un ambient artístic, amb pinzells en comptes de joguines a les mans. A l'edat de nou anys ja freqüenta l'Escola del Treball sota la tutela del mestre Lahosa, i a catorze ingressa a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi. En 1963 és l'element més jove del *I Ciclo de Arte de Hoy*, el grup avantguardista fundador del Concurs Internacional de Dibuix Joan Miró. Tota la vida s'ha dedicat exclusivament a la pintura.



LLUNÀTICA

El disc micènic,
la lluna pigotosa
ve i ens pertorba,
com en els vells exemples
dels llunaris semites.

I cada dia,
selvàtics i quimèrics,
mirem com passa,
per recordar la història
de quan vagàvem nòmades.

Udols eòlics
reclamen, com un eco,
que algú conteste,
més enllà de la lluna
dins la galàxia cega.

I a les palpentes,
convençuts i mistèrics,
volent trobar-nos,
no fem més que rebotre
contra l'espill esfèric.

JESÚS MASSIP

ONZE DE SETEMBRE

Anàvem tots a la rotunda plaça.
Veníem sols dels més perduts indrets.
Preníem, junts, aspecte de gentada.
Portàvem, cert, una disfressa nova
perquè la mort vedava els mots antics.

No sabíem ben bé quin era el tràngol,
ni teníem segur quin el destí:
però formàvem junts un àgil monstre
que semblava conèixer el seu paper.

De prompte mou un aire com un càntic
i remou la feram amb gran bullit;
al renill de la terra, es manifesta
l'arc tibant, movedís, de l'espinada.

No tenim velles dèries, nous insomnis,
ni recordem històries que ens enutgen.
Però la veu s'estronca sota l'hàlit
de la glaçada font que centra el ritme
—avinguda bastida d'ensulsides,
ferum de déus de la llunyana pàtria-.

Cantem plegats el sospitós poema.
Contem ardits el reflexiu misteri.
I caminem cap a la sola estança
on rendirem els lloms feixucs i foscos.

Cada vegada que la veu s'escampa
tremola el mar com un ensurt feréstec.
Cada vegada que la serra esventa
les crineres indòcils sobre el cingle,
surten les fonts apaivagant les flames.

Un allau de genets per la riera
proclama la rudesa incontenible;
sobre el cimal massís llisca la boira:
És la història tristíssima, fatídica.

Enarborats fugim cap a la rambla
mentre la mar congria la tempesta.
Ja no ens queda més sòrdid aixopluc
que les cremades branques del pollancre.

Sobre la terra, bramulant, encesa
—trencada la corrua dels gegants—
resta la font. A la plaça redona
panteja el cant eternitzat i fràgil.

JESÚS MASSIP

LES CAMPANES

Les campanes del poble
venten dins de la casa.
Volen i vaguen pel carrer.
Van a la dula amb la canalla
pels ametllers de les afores.

Les hores són el cor del poble:
ho informen tot, ho transcendeixen tot,
les campanes. Estan dins de la casa,
ens avisen i amiden el descans,
ens importen.

Els pobles són menuts i amuntegats
al volt de les campanes.
Fites de pedra asssolejada.
Al mig d'una terrassa improductiva,
hi bat el pols sense altres motius íntims
que fer redol a les campanes.

Van les estrelles pel cel ras, els somnis
van pels llençols; el gel per la garriga.
Per les teules, la veu de les campanes.

De tant en tant, un gos mossega un home.
Neix l'hereu entre randes i rialles,
una petita llum en fa la crònica
des del secret de la botiga.
Dormen la vetlla les veïnes. Vetllen
—al més amunt— sols les campanes.

Un ase brama fosc i greu,
canten els galls a punta d'alba:
tot succeeix —és llei de vida—
segons les hores que anuncien,
pausadament, unes campanes.

JESÚS MASSIP

Una cambra d'escriptura: la poesia

> No sóc sinó la mà amb què tu palpeges
>
> Gabriel Ferrater

Els homes, des de fa temps, encadenem paraules. Aquestes actuen com a baules de comprensió que hem anomenat narrativa, poesia, assaig o teatre. La poesia seria una baula més. Una forma d'expressió amb la qual palesem i demostrem al món una part de la nostra existència; des de fa temps, expressem els nostres sentiments mitjançant la paraula poètica: un mirall del nostre jo més profund, unes petjades en la pell de la vida.

Una part de la pell d'una serp que muda, constantment i de forma anacrònica, l'anomenem poesia; tot poeta vol expressar els seus neguits. Barrina constantment. Els clàssics i nosaltres ens agermanem a través de la paraula. Però nosaltres no som uns receptacles buits on cauen les paraules des d'un cel farcit d'idees. Les anem a cercar, i el nostre cap les elabora. La pell ressona amb la paraula, i ella es torna melodia. De vegades, pot actuar com una arma mortífera carregada de dolor i desengany; amb la paraula, per desgràcia, també es mata i s'assassina. Pot semblar paradoxal però esdevé real.

ADRIÀ CHAVARRIA

sis mesos

juliol

"Van avançar aqueus i troians cap a un sol lloc i, quan es van trobar, toparen els escuts de cuir, les llances i el vigor dels combatents de cuirassa de bronze. Els escuts bombats entrexocaren els uns amb els altres, i es va produir un tumult enorme. Alhora es confonien el gemec i el crit de victòria dels qui morien i dels qui mataven. La terra estava xopa de sang."

Homer, *La Ilíada*

agost

"El destí d'una cultura és compromís dels seus propis portadors". Això ho he trobat escrit en un assaig força savi (...). Si la immortalitat existeix, el destí immortal de la cultura catalana és no ja un deure, sinó més encara, un compromís de tots nosaltres els catalans, hi estem compromesos, l'hem de fer, aquest destí (...)."

Anna Murià, *Reflexions de la vellesa*

setembre

MALEDICCIÓ AMB ESTRELLA

Cinc punyals
per esbotzar-te les anques!

Cinc claus
per obrir-te el cap!

Llum
perquè beguis oli!

Mal masclí de divendres et cargoli!

Santiago de Xile, 11 de setembre de 1974
Maria-Mercè Marçal

octubre

"Tornarà a parlar així que jo deixi la pistola, així que jo torni a ser un home d'ahir..."

Lluís Ferran de Pol, *Érem quatre*

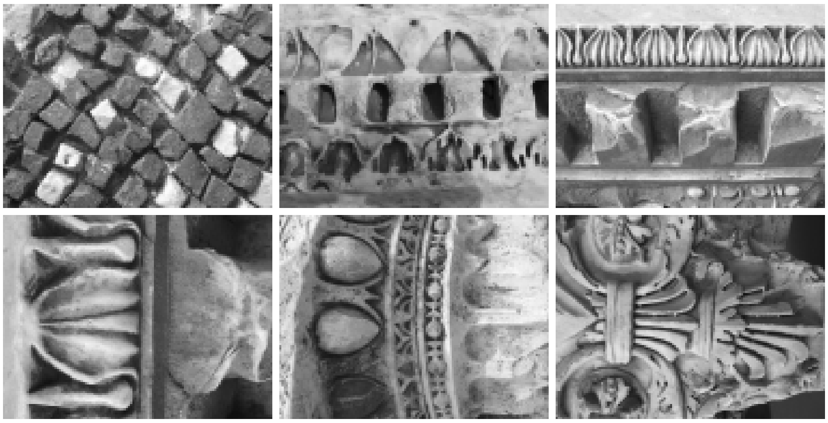
novembre

Eleccions al Parlament de Catalunya. Resultats previsibles, però indecisos. Formació d'un nou govern. El catalanisme polític hauria de pair moltes coses. Hauria de començar a rumiar la unitat.

desembre

"Al tractar d'establir-se en Nord-Amèrica un govern general que unís a les vàries Colònies que havien lograt emancipar-se de la Gran Bretanya, lo floret d'hòmens eminents que va produir aquella revolució, la més profitosa i fecunda dels temps moderns, va escorcollar tots los antecedents que oferia la història dels diversos pobles, a l'objecte de treure'n l'ensenyança que fos aplicable a l'organització de llur país".

Valentí Almirall, *Lo Catalanisme*



Cambres del temps

JULIÁN E. CASTRO

De la fotografia se n'ha escrit molt, així com de l'ull del fotògraf que es posa darrera la càmara. Ens interessa aquest darrer, com a subjecte que intenta sempre colonitzar experiències noves o descobrir formes noves de mirar temes familiars o quotidians. Aquesta acitud esdevé essència en el caràcter de Julián E. Castro, per a qui la fotografia és una llicència per anar allà on vol i fer allò que vol, en sentit figurat, és clar, des de la llibertat de la mirada.

L'atenció als elements de l'entorn és una constant en el seu treball, com em vist en altres col·laboracions seves en aquesta revista. Ara el seu particular viatge l'apropa a les restes de l'Antiguetat, en les quals no només descobreix elements arquitectònics clàssics, sinó formes que, abstretes, dibuixen les traces del temps, la geografia de les ciutats, intrincades marques dels camins personals per la geografia de l'existència. Acants, frisos i motllures generen formes closes, llums i ombres que ens sedueixen per la seva forma matricial i el contingut transcendent que guarden.

Ivan Favà Vives

revista d'idees i cultura

núm. 8 hivern 2oo6